R. 3228.

Al doctísimo Joaquín Guichot, su admirador y amigo El autor

PRINCIPIOS GENERALES

DE

VERSIFICACIÓN

OPÚSCULO

DEDICADO

Á LOS ALUMNOS DE LITERATURA GENERAL Y DE RETÓRICA Y POÉTICA

POR

D. Mario Mendez Bejarano

Catedrático por oposición en el Instituto de Granada

(SEGUNDA EDICIÓN)



SEVILLA

—

1889

SUMARIO

I.—*El Ritmo.*=Introducción.—Importancia de estos estudios. —Forma poética.—Definición del ritmo.—Fundamento del ritmo.—Elementos y ordenación del ritmo.—Efectos del ritmo.—Discusión del ritmo cíclico (verso) como forma única de la expresión poética.—Origen del ritmo.—Elemento capital y constante del ritmo.

II.—*Elementos de la versificación.*=Idea de la versificación. —Verso.—Metro.—Condiciones internas y externas del verso.—Lenguaje poético.—Licencias.—Pié.—Clases de piés.—Cantidad. —Acento.—Relaciones del acento con la cuantidad.—El número de sílabas como base de la versificación.—Longitud máxima del verso.—Rima: etimología de esta palabra.—Lugar de la rima.—Valor espiritual de la rima.—Clases de rima.—Rimas leoninas. —Acrósticos.—Formas de la rima: Aliteración: Teoría del asonante: Rima perfecta: sus reglas y vicios de las malas rimas.—Cesura: su concepto: sus clases: su necesidad: sus condiciones.—Teoría general de los metros heróicos y estudio particular del Sloka, del exámetro, del endecasílabo y del alejandrino.—Historia de estas formas métricas.—Estrofa: su carácter y condiciones peculiares.

III. *Desenvolvimiento histórico del ritmo.*=El paralelismo: su historia.—¿Fué anterior el ritmo de acento al de cuantidad? —Ritmo cuantitativo: su historia: su decadencia.—Ritmo de los acentos: sus condiciones y deficiencias.—Huellas de la aliteración en la historia literaria.—Orígenes de la rima.—Ventajas de la rima.—Prioridad del asonante.—Coexistencia de ambas rimas, perfecta é imperfecta.—Galvanización del ritmo cuantitativo.—Versos libres en España.—Cabanyes.

IV.—*El ritmo en los géneros poéticos.*=Direcciones fundamentales de la poesía.—Adaptación del ritmo á los géneros poeticos.—Ritmo épico: sus condiciones: su historia: su elección.—Poesía lírica: condiciones del ritmo en órden á la lírica.—Poesía dramática: condiciones generales del ritmo dramático.—Carácter de la tragedia clásica.—Ritmo propio de la tragedia.—La comedia: su versificación.—El drama: condiciones rítmicas que exige.

V.—*Conclusión.*

PRINCIPIOS GENERALES
DE VERSIFICACION

I

Mal que pese á Hegel, la Poesía, eterna por su naturaleza y necesaria por la nuestra, subsistirá con la especie humana, presidiendo el oleage de los siglos. Con razon se ha dicho que cuando se halle un pueblo ateo, podrá pensarse en hallar un pueblo sin poesía. La Poesía es un modo fundamental del sér humano al cual corresponde una realidad eterna en lo objetivo: la Belleza, y para cuya expresion tiene una funcion espiritual propia: la Imaginacion. Por esto la Poesía es tan natural y tan genuina en el hombre como la Razon, como la Moral, como su cuerpo.

Suponer que la Poesía responde á un momento dialéctico, es desconocer su esencia y la del hombre. Hegel se contradice sin pensarlo cuando exclama en su brillante estilo: "La Poesía revela á la conciencia las fuerzas de la vida espiritual..... en una palabra, revela la poesía el dominio entero de las ideas, acciones y destinos humanos, el curso de las cosas de este mundo y el régi-

men divino del Universo." No concebimos como factor biológico que tan excelsa mision tiene y tales augustos destinos realiza, pudiera desaparecer de la Historia sin dejar más huella que la sombra de un ave sobre la superficie de las aguas. Antes bien, creemos que como ingénita facultad del espíritu y como insustituible actividad biológica consagrada á un fin sustancial y privativo, que porque "expresa el ideal y pinta la realidad y su mision consiste en llevar á cabo en un grado muy superior á las demás artes, la transfusion del mundo ideal en el real," su lenguaje será siempre el lenguaje en que totalmente se exprese el alma humana, cuando la Belleza, el Ideal, resplandezca á su vista y atraiga sus potencias y produzca en nuestro corazon un movimiento parecido á las mareas que provoca el astro de la noche en la serena inmensidad de los mares.

Por eso cuanto á la Poesía se refiere excita con poderosa atracción la curiosidad de las gentes y dará acaso algún interés á estas líneas acerca de la versificación, que si no es, como el vulgo literario piensa, la forma de la Poesía, es esencial á esta como forma única de su total expresión.

Hay que considerar en el estudio de la Poesía dos momentos: lo que se expresa (fondo ó pensamiento) y como se expresa la Belleza vista en el espíritu (forma). La forma (aplicación del límite á lo esencial) es la especificación de la bella idea que realiza expontáneamente la fantasía caldeada por la emoción. Pero en la forma hay otros dos momentos distintos que estudiar: la forma sensible en que la imaginación determina la idea (forma interna) y el lenguaje en que la forma fantástica se revela al exterior (forma material). La forma mate-

rial de la Poesia es el lenguaje; pero téngase presente que si el lenguaje en general es la expresión del espíritu para las necesidades de la vida, con relación á la Poesía el lenguaje es, como expresa admirablemente un gran filósofo, un sistema de expresión y significación de la Belleza, conforme á esta y rítmica y musicalmente adecuado al espíritu que la produce en su vida intelectual y afectiva, á fin de que la Belleza del asunto revista la de su expresión sensible.

A este efecto, el lenguaje ofrece á la fantasía tres elementos: material fónico, significación y la composición de ambos elementos en un tercero correspondiente á un estado superior del lenguaje: el ritmo. El ritmo, lenguaje peculiar de la expresión poética, es el fundamento de todo sistema de versificación, por cuyo motivo ha cambiado en la historia literaria su concepto segun han ido cambiando las bases exclusivas de las varias versificaciones. Los latinos lo confundían con el número de sílabas, así Quintiliano dice: *Rhythmi, id est numeri, spatio temporum constant; metra etiam ordine: ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis.* No obstante Máximo Victorino parece indicar que entiende por ritmo el acento cuando dice: *Est verborum modulatio et compositio, non metrica ratione, sed numeri sanctione ad judicium aurium examinata* y aún algunos opinan que más adelante se tomó en sentido de rima á juzgar por este pasaje de Atilio Fortunatiano: *Inter metrum et rhythmum hoc interest, quod metrum circa divisionem pedum versatur, rhythmum circa sonum.* El ritmo no excluye ninguno de los elementos citados, antes bien los causa y los regula. El ritmo es la ley musical de la palabra y en cuanto ley artística, no

mere-material, sino creacion psíquica en que se conciertan el sonido y la significacion, expresándose la referencia real que los une y la unidad que mútuamente los adapta. El ritmo así considerado es un verdadero organismo que refleja el movimiento de la vida, responde á todas las exigencias de la expresion y obra poderosamente así sobre el sistema nervioso como sobre las potencias del alma.

Digámoslo de una vez: el ritmo literario es una manifestacion del ritmo general que preside la evolucion eterna de la vida y aparece en todos sus momentos: en las líneas, en las leyes del movimiento físico, en las revoluciones astelares, en el vuelo y el canto de las aves, en la carrera, en la pulsacion, en la respiracion y finalmente, en la palabra. Por esto dice profundísimo pensador: La vida interior del poeta recibe ya en sí la medida del tiempo (cadencia) y por igual razon la admite la expresion de la belleza interior mediante el lenguaje.

Este es el fundamento del ritmo literario que se impone al poeta al exteriorizar la Belleza y que se impone á su vez al público, pues, dice elegantemente un autor, cuando existen relaciones sistemáticas entre varios objetos, la inteligencia se recrea en el espectáculo de la ley que las une porque tiene en sí el sentimiento de su órden. En el espacio, el órden se llama simetría; en el tiempo, proporcion. Pero este sentimiento queda imperfecto en tanto que la juxta-posicion parece más ó menos arbitraria y se percibe la relacion de cada objeto con un todo del cual es parte integrante: solo la unidad lo completa. La simetría entonces se convierte en armonía y la proporcion en ritmo.

La solidez de esta doctrina está plenamente com-

probada por la historia que nos muestra en los albores de las sociedades la poesía, la música y la coreografía unidas en un solo arte. El poeta entonces, no siendo bastante la palabra ni el gesto aislado para hacer sensible la Belleza determinada en su imaginacion, empleaba todos los recursos expresivos de que le dotó la naturaleza y creaba á la vez tres artes que el progreso del espíritu y de la palabra debía más tarde separar. Cantando y bailando marchaba David ante el Arca Sagrada, el poeta Phrynicos era maestro de baile, Esquilo, segun Ateneo, componía bailes para los coros, Sócrates consideraba desgraciado al que no sabía bailar, Sófocles bailaba en la representacion de sus trajedias: rapsodas y bardos, juglares y escaldas, trovadores y *trouvères* acompañaban la invencion con el canto y el baile. Aristeides dice que el baile es indispensable para el efecto de la oda y bueno es recordar que los griegos aplicaban tambien á la poesía la palabra ÉMMELEIA y solian llamar á los poetas ÓRJESTIKOI, saltadores.

Ritmo y número tanto quieren decir como organisno y conforme á este concepto exigen una interior distribucion de la unidad, de suerte que cada parte, tambien orgánica ó rítmica, sea sustantiva, distinta de las demás y fácil de percibir dentro de la armonía total. Ciceron lo confirma en estas palabras: *Numerus autem in continuatione nullus est: distinctio et æqualium et sæpe variorum intervallorum percussio numerum efficit.* Los A. A. distinguen seis elementos físicos en el ritmo, á saber: *medida* ó sea la determinacion de las partes en relacion á la unidad determinante, *movimiento* ó sea la expresion del grado de intensidad, que se marca por el acento oratorio, *tono* ó sea el grado de altura de un

sonido, cuya medida es el acento prosódico, *modulación* ó sea el tránsito de una á otra tonalidad, *melodia* ó sea la forma de producir los sonidos segun su ley y *armonía* ó sea el resultado total de las leyes rítmicas. Todos estos elementos han de impresionar segun su importancia y se han reunir en cada parte componente; pero estas partes, aunque netamente distinguidas, necesitan un principio superior que las una y este principio radica en el espíritu más que en la produccion física del ritmo.

No queremos con esta última afirmación sustentar la doctrina propagada por D. Francisco Canalejas de que la relación entre el sonido y el pensamiento es exclusivamente intelectual. Pensamos que es una relación interna del hombre y por esto no es arbitraria, sino esencialmente determinada según las leyes de la humana naturaleza. El hombre percibe en sí esa relación y la expresa por el cuerpo mediante el espíritu. La fantasía tiene, en su espacio y tiempo interiores, sonidos que prevemos antes de emitirlos y por eso disponemos el aparato vocal y efectuamos la emisión del aire según el estado de nuestro ánimo para que el sonido resulte en intensidad, tono y timbre adecuado á la intención. Lo que sí decimos es que siendo la misión del ritmo expresar totalmente un estado del espíritu, su ordenación corresponde al espíritu que se ha de expresar en él.

Este contenido y ordenación espirituales son el agente principal de los efectos que produce el ritmo aún en las más altas inteligencias como atestiguan varios pasajes de Platón, en su *República*, en el *Protágoras* y en el tratado de *las leyes*. A estos efectos se refería también Aristóteles cuando preguntaba en sus *Proble-*

mas: "¿Porqué los ritmos y cantos líricos, siendo sonidos vocales tienen una significación moral en tanto que no sucede así con las cosas que afectan al gusto, á la vista ó al olfato?" (Sobre la Música).

Estos efectos positivos del ritmo se producen con maravillosa eficacia merced á la rica receptividad rítmica del oido y del sentimiento y nos dejan entrever que el ritmo en su forma más perfecta (ritmo cíclico) es el lenguaje adecuado del espíritu cuando aspira á comunicar no solo la idea, sino el sentimiento que en el alma evoca, la atracción que en la voluntad ejerce, el amor desinteresado que en el corazón despierta y el mismo deleite corporal que antecede y prepara el espíritu para la emoción.

Solo una concepción superficial del valor artístico del ritmo ha podido engendrar la liviana idea de que la versificación no surge de la esencia misma de la Poesía, que es un deslumbrador atavío, seductor; pero arbitrario, que es algo femenil, algo así como la coquetería de la palabra y apena que á tan vulgarísimo pensar suscriban autoridades como Krause, Lamartine y porción de distinguidos literatos.

Krause expresa así su pensamiento: "Esta forma (la prosa) es la únicamente propia de la Poesía tan luego como el poema se caracteriza por la preponderancia de la libertad ideal al modo del Espíritu, constituyendo entonces el movimiento peculiar de la libre creación poética en sí misma. Por esto hay una parte en la Poesía que reviste esencialmente dicha forma; por ejemplo, la novela del estilo medio y común" &. Sin desenvolver aún la que entendemos verdadera doctrina hasta plantear en sus legítimos términos el problema, haremos notar la grave confusión del género novelesco y del poé-

tico en que incide el eminente pensador. La Poesía es el arte por excelencia, es la suprema realización de lo Bello y, por tanto, no tiene finalidad exterior y ostenta en su forma todos los encantos y todas las grandezas de que la palabra es susceptible, es, como dice un gran poeta, la divinidad del lenguaje; la Novela en cambio es un género de transición, con caracteres poéticos y oratorios, pero, aunque intermedio, sustantivo, indívidual, perfectamente distinto y cuya forma presenta como notas característica la independencia de la expresión que le permite la variedad de sus asuntos y fines extra-artísticos y el empleo de la lengua en su estado vulgar, circunstancia que como observa profundamente un escritor, refluye á su vez sobre la concepción de la forma robándole caracteres de idealidad.

Oigamos ahora al elegante Lamartine: "Si se nos interroga sobre la forma de poesía que se denomina *verso*, responderemos francamente que la forma del verso, del ritmo, de la medida, de la cadencia, de la rima ó de la consonancia de ciertos sonidos semejantes al final de la lírica cadenciosa, nos parecen muy indiferentes á la poesía en la época adelantada y verdaderamente intelectual de los pueblos modernos." El gran poeta romántico no há tenido presente que la Poesía no está llamada á satisfacer los fines privativos de la inteligencia y que en este siglo intelectual como en todos los siglos habrá de emplear las formas expresivas más adecuadas á su naturaleza y á sus fines. Y prosigue así el literato francés: "¿No es en efecto pueríl, no tiene algo de juego de niños, esa condicion arbitraria y humillante de la prosodia de los pueblos, la cual consiste en trazar la expresion del pensamiento por medio de sílabas ya bre-

ves ya largas como una bailarina de teatro que da dos pasos cortos y uno largo sobre el escenario? ¿No es cosa por demás pueril creer que la poesía consiste en cortar la inspiración en medio de su entusiasmo en dos hemistiquios iguales como si las vibraciones del alma fuesen paralelas, y que la pasión, el amor, la adoración, el entusiasmo, debiesen ser cortados por la cesura como la batuta del director de orquesta corta el tiempo en dos para marcar el compás á los músicos: en fin, como si el pensamiento no pudiera remontarse desde la tierra al cielo á menos de unir á cada verso y con el nombre de rima dos consonancias mecálicas, como la bayadera de la India ata dos cascabeles á sus tobillos para entrar y prostenarse en el templo. En verdad, cuando el hombre ha llegado al horizonte serio de la vida, por los años y por la reflexión no puede menos que sentir cierta vergüenza de sí mismo y cierto desprecio hacia lo que se llama con tanta impropiedad condiciones de la poesía: Pues qué, la poesía ó la emocion producida por lo bello, la poesía, esa esencia de las cosas contenida en cierta proporcion en todo lo creado por Dios ¿dejará de ser lo que es porque el poeta dotado de ese sentimiento sublime hacia lo bello, no consienta en humillar ese sentimiento á una pueril simetría, á una vana consonancia de sonoridad?" Y más adelante añade: "Concebimos el verso en el orígen de las literaturas, cuando la inteligencia estaba menos desligada de los sentidos. El hombre es un compuesto de sentidos é inteligencia. La sensualidad y la intelectualidad de su sér debian asociarse hasta cierto grado en su lenguaje poético. La parte sensual ó musical de este lenguaje debia acaso dominar entonces sobre la parte intelectual é in-

material del pensamiento. El sonido podia prevalecer sobre el sentido. Fué la época en la cual la sensualidad popular inventó los ritmos, las intercadencias, las cesuras, los números, los hemistiquios, las estrofas, las consonancias. La costumbre de no oir ó de no leer jamás la poesía sino aquellas formas sonoras y simétricas dió lugar á que se confundiera la poesía con el verso, el licor con el vaso, la materia con el molde. De aquí procede esa preocupación que nos domina todavía pero que está ya medio vencida. La poesía llegada á su edad viril, se despoja de esas vestiduras pueriles."

Nunca con mayor elocuencia se tronó contra el ritmo, nunca tampoco con mayores argumentos. Cuando por irreflexión ó ligereza se supone que el ritmo es algo postizo y extraño á la expresión poética, no es ilógico dibujarlo como caprichosa y hasta infantil puerilidad. No es tampoco fuera de razón estimarlo como una concesión á la ignorancia primitiva ó á la sensualidad del oido. No surgirían estas conclusiones si profundizando con más grave reflexión se viera que el ritmo era la forma natural en que la inspiración poética se encarna, era, en una palabra, la poesía misma en la expresión. No aparecería tampoco entonces el ritmo como una mera sensación sin valor para el espíritu, porque el estudio mostraría que el ritmo de los sonidos correspondiendo al ritmo interno del movimiento espiritual hace á la palabra apta para recibir y reproducir la inspiración poética, que sin su concurso, quedaría imperfecta, y á su vez prepara por una doble acción físico-psíquica la receptividad artística para responder cumplidamente á los efectos que en el alma debe despertar la inspiración.

Lamentan escritores, por lo general de escaso vue-

lo, las dificultades que á la facilidad y expontaneidad de la expresión crea la estrecha malla del leuguaje rítmico. Felizmente las aborrecidas trabas, lejos de encadenar el génio, lo alientan, lo sostienen en sus momentos de desmayo y se arrastran sumisas á sus piés esperando las órdenes de su musa para cooperar dóciles á la exteriorización del pensamiento artístico. Cuando demostremos que la versificación es la forma natural de la poesía, asombrará que alguno piense que haya algo más libre y más sencillo que la forma genuina de este arte.

La historia nos enseña, dice el primero entre los literatos españoles, que el verdadero poeta dispone con una facilidad maravillosa de los elementos rítmicos, que, en vez de crearle obstáculos, lo sostienen por la elevación misma que dan á la palabra en la intensidad estética que requiere el pensamiento creador, procurándole al poeta nuevas ideas y ofreciéndole un aumento infinito de sentidos y de direcciones que brotan del de las palabras que elije.

Todo el que, teniendo verdadero númen poético, haya probado alguna vez sus fuerzas para expresar en verso alguna concepción estética, habrá experimentado el poderoso auxilio que presta al génio esta idealización de la palabra ya enriquecida con todos los esplendores de la fantasía y todos los atractivos de la gradación musical. Así lo confirma el docto Gil y Zárate: "Solo la debilidad se asusta de tales estorbos; la fortaleza no los teme; antes bien se complace en marchar sujeta á ellos con tanto desembarazo como si no existiesen". No fué obstáculo la pesada estructura del pareado alejandrino para que Racine hiciera prodigios de delicadeza y elegancia, ni la tosca extructura del verso inglés

para las genialidades de Shakespeare, ni para la ternura inimitable de Moore, ni para las vagas inspiraciones de Young, ni para los arrebatos apasionadísimos de Byron. El Dante pudo sin menoscabar su grandioso pensamiento moldearlo en red tan estrecha como la del terceto y el Tasso pudo sin esfuerzo legarnos vaciada en la trabazón y monotonía de las octavas, la más gallarda ostentación de lenguaje poético que nos han trasmitido los siglos.

Abordemos de una vez la cuestión. La Poesía supone un estado espiritual distinto del ordinario. En el ejercicio cuotidiano de la vida, la palabra no necesita expresar sino relaciones parciales del espíritu, correspondiendo aisladamente á nuestras necesidades y la lengua, por ende, no necesita romper los moldes ordinarios para satisfacer las exigencias del espíritu. Mas cuando ya no se dirige aisladamente á una facultad del espíritu, sino á todas á la vez, necesitando iluminar la inteligencia, tocar el sentimiento, atraer la voluntad, despertar un amor intenso y desinteresado, óbvio es que la palabra común no basta, que se necesita agitar todas las facultades, para lo cual es necesario que la palabra obre sobre la sensibilidad porque la *poesía canta para todos los sentidos á la vez y para el alma que es el centro divino é inmortal de los sentidos* y para esta empresa la palabra debe armarse de todos los recursos de la sonoridad, porque el ritmo, cuyo movimiento, respondiendo al interno del poeta, tiene un significado real, hiere profundamente la imaginación y provoca un estado espiritual capáz de recrear y sentir la Belleza expresada por el poeta. Por esto dice con razón Canalejas que la palabra rítmica es tan esencial á la Poesía hasta

el punto de que el espíritu humano ni realiza ni siente la belleza poética sinó cuando la inspiración se expresa en la forma melódica y armoniosa de los ritmos.

Consideraciones son estas cuya fuerza acrece si después de haber apreciado el aspecto externo ó relativo al fin inmediato de la poesía, pasamos al aspecto interno, es decir, á las condiciones que deben ornar el lenguajc dada la forma espiritual que ha de informar. Si la poesía es expresión total del espíritu humano ó al menos de la Belleza por él concebida y amada y del interés que sentimos y ansiamos comunicar á los demás, es evidente que para sensibilizar toda esta complexidad de modos y funciones espirituales no basta el estado ordinario del lenguaje, sino que este debe revestir caracteres adecuados al alto oficio que ha de desempeñar. A un estado superior y de exaltación en el alma, corresponde un lenguaje superior y exaltado. Siempre que el arrebato de un generoso sentimiento se apodera de nuestra alma é inflama nuestro corazón, pensamos con mayor elevación y nuestras expresiones reflejan esa grandeza interior elevándose insensiblemente; la voz misma adquiere una sonoridad inusitada, la acentuación es más enérgica, el tono más solemne, en suma, la palabra sale de su sér ordinario para corresponder al estado superior del espíritu. El mismo Lamartine confiesa la evidencia de estos principios y en términos tan claros y elocuentes los expone, que vamos á cederle la palabra para terminar el desenvolvimiento de la doctrina: "En todas las lenguas el hombre ha hablado y ha escrito en prosa las cosas necesarias á la vida física ó social, agricultura, política, elocuencia, historia, ciencias naturales, economía política, correspondencia epistolar, con-

versación, memorias, polémicas, viajes, teorías filosóficas, negocios públicos, negocios particulares; todo lo que pertenece esencialmente al dominio de la razón ó de la utilidad ha sido cedido sin deliberación á la prosa. Por el contrario, en todas las lenguas el hombre ha cantado en verso la naturaleza, el firmamento, los dioses, la piedad, el amor, esa otra piedad de los sentidos y del alma, las fábulas, los prodigios, los héroes, los hechos y las aventuras imaginarias, las odas, los himnos, los poemas, en fin, todo lo que está un grado ó cien grados por encima del ejercicio puramente usual y racional del pensamiento. El vervo familiar se hizo prosa el vervo trascendental se encarnó en los versos. El uno discurrió, el otro cantó.... Cuando la emoción es extrema, exaltada, infinita; cuando la imaginación del hombre se extiende y vibra en él hasta el entusiasmo; cuando la pasión real ó imaginaria lo exalta; cuando la imágen de lo bello en la naturaleza ó en el pensamiento lo fascina; cuando el amor, la más melodiosa de nuestras pasiones, porque es la más soñadora, le obliga á invocar, inspirar, pintar, adorar, echar de ménos, llorar que ama; cuando la piedad lo eleva en sus sentimientos y le hace entrever en la lontananza de los cielos, ta belleza suprema, el amor infinito, el orígen y fin de su alma, ¡Dios! y cuando la contemplación extática del Sér de los séres le hace olvidar el mundo del tiempo por el mundo de la eternidad; en fin, cuando en sus horas de descanso aquí abajo se desliga sobre las alas de su imaginación del mundo real para perderse en el mundo ideal, como el buque que entrega al viento su velámen y que se separa insensiblemente desde la playa al inmenso occeano, cuando se goza en la inefable y

peligrosa voluptuosidad de soñar con los ojos abiertos, entonces las impresiones del instrumento humano son tan fuertes, tan profundas, tan piadosas, tan infinitas en sus vibraciones, tan meditabundas, *tan superiores á sus impresiones ordinarias, que el hombre busca naturalmente para expresarlas un lenguaje más penetrante, más armonioso, más sensible, más metafórico, más alto, más músico que su lengua habitual è inventa el verso....* Hé aquí á nuestro juicio todo el orígen y explicación del verso, esa sublimidad de la expresión, ese verbo de lo bello, no solo en el pensamiento sino tambien en el sentimiento y en la imaginación."

No es nuestro propósito señalar contradicciones, sí solo desenvolver doctrina y celebramos que los mismos adversarios de la forma poética nos den el trabajo hecho y brillantemente perfilado. Solo falta insistir en que el verso, este estado superior de la palabra necesario para significar el estado superior del pensamiento y para llevar la emoción á su grado supremo, no ha resultado de elaboraciones artificiosas ni como espuma de nigún sibaritismo oficial, sino que ha brotado tan natural y expontáneo como el arpegio en la garganta del ruiseñor. Es el verso la lengua natural de la emoción causada por la contemplación de la Belleza, por esto no podemos señalarle un orígen histórico y se nos presenta en todos los pueblos y en todas las civilizaciones. Esta es la razón de que los pueblos primitivos hayan atribuido su invención á los dioses, como la invención de la palabra misma, porque, en efecto, no ha existido un maestro que revelase la versificacion á los hombres, sinó esa revelación constante de la humanidad á sí misma, esa voz interna de la naturaleza, ese instinto misterioso que nos ofrece el recurso junto á la necesidad.

Así concretado el concepto del ritmo y estudiadas sus fundamentales relaciones, habrémos de añadir que, considerado en su aspecto material, el elemento capital y constante de todas las formas rítmicas es el acento por lo cual se ha dicho que la historia de la acentuación es la historia de un principio lógico que, de muy humildes orígenes, concluyó por subordinar á sí no solo las formas léxicas y sintáxicas, sino la versificación de todas las lenguas. El acento, elemento el más intelectual de la palabra y base de la permanencia morfológica de las lenguas, ha sostenido prolongada lucha contra el elemento material y plástico del lenguaje. En las edades preferentemente materialistas las lenguas ofrecían un carácter sintético y la medida del tiempo era la base de la versificación; el elemento espiritual y ordenador estaba sofocado por la abrumadora gravitación de la cuantidad. Al contrario, en las lenguas analíticas que convienen á civilizaciones más espirituales, la cuantidad se desvanece y el acento se eleva así como en los siglos medios la materia se hizo despreciable y el ideal de la vida fué la perpétua elevación y consagración del espíritu.

II

La *versificación*, ya técnicamente considerada, es la artística distribución de una obra poética en porciones simétricas ó mútuamente combinables y de dimensiones determinadas. A cada una de estas porciones musicalmente sustantivas llamamos *verso*, es decir, período rítmico constante cuya unidad representan los acentos. Tal es nuestra idea del verso (de *vertere, versus*) bien diferente de las clásicas definiciones de la escuela. *Ver-*

sus, dice Hermann, *eris numerus unus et integer qui uno spíritu pronuntiare porest* y Mario Victorino dice: *Versus est ut Varoni placet, verborum junctura quæ per articulos et commata at rhytmos modulatur.* Hermann da en su *Elementa doctrinæ metricæ* otra definición aún más imperfecta: *Versus numerus est ex uno vel pluribus ordinibus factus.* Un autor francés define: "Es un cierto ritmo que vuelve sobre sí de una manera uniforme", en cuya definición falta la ley de unidad del verso así como en la de nuestro Araujo: "Un cierto número de piés ó sílabas dispuestas con candencia y armonía". Superior á esta es la dei docto Luzan: "Es una oración, una parte del discurso, medida por un cierto de número de piés métricos, esto es, de sílabas largas y breves, que dispuestas en cierto órden y número, hacen una cadencia agradable, la cual medida y cadencia se repite siempre sin cesar". (Poet. t. I.°) Según Krause el verso es "el segundo grado del ritmo donde se conciertan y elementos formados de sílabas largas y breves". (Ab. der. Æsth.), definición que no puede convenir sino al ritmo de cuantidad. La medida del verso es lo que llamamos *metro.*

Determinado el concepto del verso, cumple ahora estudiar sus condiciones, y la primera que aparece al espíritu es la fundamental: su unidad. El verso es un organismo, que debe repetirse uniformemente en la procesión del poema, no solo por la unidad musical sino para manifestar en la forma la unidad interior de la concepción artística. No quiere decir esta ley que solo se escriba en monorímos como los poemas árabes y las epopeyas primitivas de los pueblos modernos, pero si se opone á esos pueriles caprichos de metrificación, á

esos cambios de metro injustificados con que algunos versificadores parecen escribir más para los ojos que para el espíritu y de que tanto han abusado nuestros románticos, singularmente Zorrilla. Homero, Pindaro, Dante, Tasso, en suma, todos los verdaderos génios de la poesía han comprendido que el respeto á la unidad de la inspiración es ley primordial de la ejecución artística y que el efecto musical no es independiente sino generado por el ritmo interno del espíritu. Discurriendo sobre la unidad del poema reflexiona así un erudito escritor: Su entusíasmo (el del poeta) no se detiene hasta expresar completamente la belleza que lo inspira. Si el sentimiento cambiase, se destruiría toda la influencia ganada sobre las imaginaciones y la uniformidad de la versicación muestra su persistencia al través de la diversidad de las ideas. Por esto necesita, dando á todas las partes una medida exacta, hacer sentir las relaciones que existen en ellas y el lazo de cada una con el conjunto.

Y no solo en esta referencia externa debemos considerar la unidad del verso, sino que interiormente cada verso debe formar una integridad de expresión, siquiera sea un mínimo detalle del movimiento intelectual, Es, por tanto, censurable que los versos terminen en conjunciones, preposiciones y otras palabras de relación que destruyendo la substantividad del verso, prolongan la expresión de la idea y rompen la conformidad del ritmo espiritual con el musical. Mucho han abusado nuestros poetas y en especial nuestros versificadores satíricos contemporáness de tales llcencias, siendo verdaderamente lamentable que el mismo inspiradísimo Luis de Leon haya exagerado ese defecto hasta el pun-

to de repartir una palabra en dos versos para satisfacer exigencias de la rima y que el divino autor de la *Gerusalemme liberata* haya escrito:

E quinci il petto e le mamelle e de la
Sua forma infin, doce vergogna cela.

Es otra condición esencialísima del verso la variedad en los efectos musicales para alejar la monotonía y en vez de adormecer, excitar continuamente la sensibilidad por la riqueza rítmica del lenguaje. Este principio de variedad, muy distinto de las orgías métricas que condenábamos, tiene manifestaciones diversas según los sistemas de versificación á que se aplica. En la versificación antigua se evidenciaba por la sucesión y composición de largas y breves, en los modernos sistemas por las combinaciones resultantes de la varia colocación de los acentos, de las diferentes cesuras, del número de slíabas y de la diversidad de rimas cuya profusión y novedad deleitan intensamente la sensibilidad del espíritu y hacen más enérgicas las impresiones del ritmo.

El número ó armonioso desenvolvimiento del lenguaje rítmico, es la tercera condición del verso. Abona su importancia la naturaleza misma de la versificación, porque el número es el agente principal de los efectos del lenguaje poético y su ausencia desvanecería la finalidad artística de la versificación.

Así como el lenguaje demanda al verso cualidades que lo habiliten para exteriorizar íntegra y cumplidamente la inspiración, así el verso exige á su vez condiciones de plasticidad y ductilidad en el lenguaje.

La fantasía necesita que la expresión poética constraste ostensiblemente con la expresión de la prosa y, sobre el material interno; imágenes, emociones etc., requiere

que el lenguaje se adapte con facilidad y holgura á los moldes de la versificación. Fúndanse en esta necesidad las llamadas *licencias poéticas* de que más adelante hablaremos y, poetizado el lenguaje, aparece en su propia individualidad el *estilo* poético, el cual se diferencia tan radicalmente del prosáico qne no pueden reducirse uno á otro so pena de engendrar una monstruosidad literaria. No hay prosa peor que la prosa poética: no hay poesía peor que la poesía prosáica. Para mejor hacer sentir la diferencia nos valemos del siguiente oportunísimo ejemplo que presenta el docto Gil de Zárate.

Supóngase que un amigo residente en el campo, escribe á otro: "Durante el término prolijo del día, con alegría y paz inalterable leo algunos ratos y otros escribo; así vivo ocupado, y sin otros afanes, me sobra mucho tiempo para todo. Esta, atento amigo, es la vida deliciosa que te cuento; si por quieta y sencilla te agrada, vente á esta villa á vivir conmigo". Este trozo de prosa, en que nada hay de notable, puede sin embargo ponerse en verso con las mismas palabras, y sin más que algunas ligeras alteraciones en la inversión.

En el prolijo término del día
Con paz inalterable y alegría,
Algunos ratos leo, otros escribo;
Así ocupado vivo;
Y sín otros afanes, de este modo
Me sobra mucho tiempo para todo.
Esta es, amigo atento,
La deliciosa vida que te cuento:
Si te agrada por quieta y por sencilla,
Vente á vivir conmigo á aquesta villa.

Estos versos, con que termina D. Gregorio de Salas su *Observatorio rústico*, en nada se diferencian de la pro-

sa anterior, y no merecen el trabajo que habrán costado, pues no añaden belleza alguna. Lo contrario sucede con los siguientes versos, tomados, sin embargo, de uno de nuestros más sencillos poetas: el Maestro Leon.

Entonces veré como
La soberana mano echó el cimiento
Tan á nivel y plomo
Dó estable y firme asiento
Posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
Colunas dó la tierra está fundada
Las lindes y señales
Con que á la mar hinchada
La providencia tiene aprisionada.

Si se ponen en prosa, tendremos: "Entonces veré como la mano soberana echó tan á nivel y plomo el cimiento dó el elemento pesadísimo posee estable y firme asiento. Veré las colunas inmortales do está fundada la tierra: las lindes y señales con que la Providencia tiene aprisionada á la mar hinchada". Aquí ya no sucede lo mismo que antes; este trozo de prosa parecería mal por su falta de naturalidad, por la introducción de algunas voces nunca usadas, por ciertas perífrasis ajenas de la claridad, y por epítetos que dan á la frase un aire afectado y pedantesco. En prosa debería decirse: en vez de *mano soberana*, *Dios ó el Sér Supremo;* en vez de *pesadísimo elemento*, *el mar;* en lugar de *dó*] *donde;* y *columna* por *coluna*. No se daría á la mar e, epíteto de hinchada, ni á columnas el de inmortales; tampoco se diría *poseer firme cimiento,* sino *tenér firme cimiento.* Hay más: las imágenes que pintan á la tierra sostenida por columnas, y el mar aprisionado y con

asiento, son demasiado atrevidas para la prosa, que se contiene siempre dentro de límites más estrechos.

A facilitar la constitución del lenguaje y estilo poético contribuyen las licencias de que el poeta debe usar con suma sobriedad y discreción.

Consisten principalmente en

—Las *sinalefas, sinéresis, diéresis, y elipsis.* Todas estas figuras prosódicas fueron surgiendo en días de verdadero divorcio entre la pronunciación y la ortografía. Las licencias se extremaban según los atrevimientos del poeta. Ramón Vidal dice en su *Dreita maniera de trobar:* "Per aver mais d'entendemen, vos vuoil dir, qe paraulas i a, don hom pot far doas rimas aisi con *leal, talen, vilan, chanson, fin.* Et pot hom ben dir, qui si vol *liau, talan, vila, chansó, fi*". A beneficio de esta anarquía pudo Latini rimar *luna* con *persona* y *sapere* con *venire.*

El idioma francés se resiste al empleo de estas figuras que rara vez se hallan en los buenos poetas y casi siempre con éxito desdichado, como en este verso de Racine:

Condamnez-le à l'amende, ou, s'il le casse, au fouet.

y á veces ni se elidía la e muda en los monosílabos, como en este ejemplo del Romancero:

Puisque jE ai, Seigneur, qui m'aime et prise.

Los italianos y los portugueses han podido hasta soldar tres palabras cuando la segunda es una vocal; así dice el Tasso:

Disse e ai venti: spiegó le vele e andonne.

—La adición de letras á la terminación de las palabras. Mucho abusaron los antiguos romanceros españoles de

esta libertad, como se vé en el romance del conde Dirlos y en otros varios. Los poetas franceses suelen añadir una s como se vé en este otro verso de Corneille:

Je fus jusqueS à Rome implorer le Sénat.

Los poetas germanos agregan con frecuencia una e como en este verso de Goethe:

Nun, FaustE, träume fort, bis wir uns widersehn.

—La supresión de letras finales. Los poetas italianos han suprimido muchas veces no solo la última sino tambien la letra inicial. De ambas licencias es ejemplo este verso de Petrarca:

Se la man di pietá' nvidia m'ha- chiusa.

—Las alteraciones lexicográficas. Licencia es esta cuyo empleo debe eludirse todo lo posible y de que los clásicos apenas han usado sino respecto á los nombres propios, así Juan de Mena ha escrito *Cadino* en vez de *Cadmo,* el autor de la *Canción de Rolando* dice tan pronto *Marsiliun* como *Marsilie.* Camoens ha escrito:

Invejoso vereis o grão Mavorte.

En los primeros días de la poesía italiana era frecuente usar *spene* por *speme, speglio* por *spechio* y otras alteraciones de todo punto inexplicables. Espronceda se ha permitido *tray* por *trae.*

—Cambios de régimen y otras irregularidades gramaticales. Así dice el Maestro Leon:

Y mís ojos pasmaron.

en vez de *se pasmaron* y otro poeta ha dicho:

En medio los escollos el castigo.

por *en medio de los escollos* el castigo hallarás &.

—La dislocación de los acentos. El grande Herrera escribió en *La victoria de Lepanto*:

Sin rezelo los ímpios esperaban

y el contrario un poeta portugués en vez de acentuar la primera sílaba ha acentuado la segunda:

Donde se ouven bramar feras impías.

y un autor francés observa que Milton acentúa indiferentemente las dos sílabas de *mankind.*

—La supresión de las vocales rápidas, como *espirtu* que dice Herrera por *espíritu* y como hace Camoens.

Maginação os olhos me adormece

en lugar de *imaginação.*

—La supresión del artículo y la permuta del masculino por el femenino ó viceversa. Tal sucede en estos ejemplos:

Arrojó airado en Etna cavernoso. (Herrera).

en vez de *en el Etna.*

Rayaba de los montes *el altura.* (Garcilaso).

—Las inversiones. Aunque las construcciones impropiamente denominadas inversiones se emplean tambien en prosa, son en verso mucho más frecuentes y atrevidas. Ningún prosista francés se hubiera atrevido á decir como el poeta:

L'arbre est *de nos jardins* le plus bel ornement.

Debe cuidarse esmeradamente que la inversión no resulte ridícula, como la de Espronceda:

Y una de mármol negro iban subiendo
De caracol torcida gradería.

ni tampoco afectada ó equívoca como esta de Voltaire:

A peine *de la cour* j'entrai *dans la carriere.*

La antigüedad clásica pudo disfrutar con mayor amplitud este recurso artístico. Individualizada cada palabra, por ministerio de la declinación, en las lenguas

clásicas, podía reconocerse el vocablo y su función propia en cualquier lugar de la oración que ocupase, bien así como los campeones de la edad media llevaban cada uno su empresa para ser reconocido en el fragor del combate. Pero debilitado ó perdido ese elemento en los idiomas actuales, el lugar de las palabras ha adquirido más significación dificultando los atrevimientos del hipérbaton.

—Arcaismos. Tienen tambien los vocablos y giros sintáxicos su tradición, su abolengo literario, y este es el fundamento de los arcaismos en la poesía. Las voces arcáicas empleadas con sobriedad y gusto, aumentan la esfera del dominio poético, realzan elegantemente la dicción y la frase, y aumentan la idealidad del estilo.

Dixeris egregie, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum.

—Los neologismos. Acerca de la prudencia en la invención de neologismos y de la pureza de su orígen, nada mejor puede decirse que lo que Horacio establece, no olvidando que el manantial latino es tan puro dara nosotros como lo fué el helénico para los romanos.

Si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum:
Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Græco fonte cadant, parce detorta.

Vengamos ahora á determinar los elementos integrantes de la versificación, á saber: pié, cuantidad, acento, sílabas, rima, cesura, estrofa y metros heróicos.

La sílaba griega tenía un valor prosódico fijo; pero la sucesión de largas y breves no bastaba para deter-

minar la medida del verso y un elemento nuevo, producto de la unión de la poesía con la música y el baile, vino á completar la formación del ritmo. Este elemento es el *pié*, que define un autor diciendo: es la elevación y caida de la voz representando la elevación y el golpe del pié al sentarse de nuevo en el suelo. Los autores distinguen varios géneros de piés según el número y la cantidad silábicas, á saber: dos monosílabos, cuatro bisílabos, ocho trisílabos y diez y seis tetrasílabos. Los monosílabos (—, ◡), no son susceptibles de combinación; los bisílabos son el *spondeo* (— —), el *coreo* ó *troqueo* (— ◡), el *yambo* (◡ —) y el *pirriquio* (◡ ◡); los trisílabos son el *moloso* (— — —), el *tribraco* (◡ ◡ ◡), el *dáctilo* (— ◡ ◡), el *anapéstico* (◡ ◡ —), el *baquio* (◡ — —), el *antibaquio* ó *palimbaquio* (— — ◡), el *amfímacro* ó *crético* (— ◡ —) y el *amfíbraco* (◡ — ◡); los tetrasílabos son: el *dispondio* (— — — —), los cuatro *epitritos* (1.° ◡ — — —, 2.° — ◡ — —, 3.° — — ◡ —, 4.° — — — ◡), los dos *jónicos:* mayor (— — ◡ ◡) y menor (◡ ◡ — —), el *ditroqueo* ó *dicoreo* (— ◡ — ◡), el *coriambo* (— ◡ ◡ —), el *antipasto* (◡ — — ◡), el *diyambo* (◡ — ◡ —), el *proceleusmático* (◡ ◡ ◡ ◡) y los cuatro *peones* (1.° — ◡ ◡ ◡, 2.° ◡ — ◡ ◡, 3.° ◡ ◡ — ◡, 4.° ◡ ◡ ◡ —). Considerados los metros según el número de tiempos y su distribución, resultan uno de un tiempo, dos de dos, tres de tres, cinco de cuatro, ocho de cinco y trece de diez y seis.

Determinemos ahora otro elemento de la versificación, la cuantidad, que ha servido de base á todo el sistema métrico de la antigüedad clásica. Cuantidad es la duración del tiempo empleado en pronunciar una síla-

ba. Las sílabas son breves ó largas según su naturaleza ó según su posición. Una larga equivale á dos breves. Sobre estos principios fijados por los griegos edificóse todo el artificio de la métrica clásica.

La cuantidad es el cuerpo, la materia de la sílaba y es independiente del acento. El ποῦς vino á completar el sistema acompasando la palabra y ajustando el sonido á la danza en sus dos momentos: arsis y thésis, que Isidoro define de esta suerte: *Arsis est vocis elevatio, id est initium; thesis vocis positio, hoc est finis.* (Orig. I).

La cuantidad métrica de los clásicos es un elemento totalmente desvanecido en las literaturas neo-latinas y que las lenguas germánicas parodian vanamente en una versificación que solo el orgullo tudesco osaría comparar á la métrica griega y latina. Resorte pagano por naturaleza, debió la cuantidad material ceder el campo á la medida intelectual, cuando una idea esencialmente espiritualista impulsó á la humanidad por nuevos derroteros difundiendo nueva luz desde ignorados horizontes. La unidad material externa del poema se expresaba perfectamente por la unidad matemática de la medida. La voz se sostenía isócronamente sobre las sílabas, las cuantidades prosódicas seguían su curso cíclico, todo el aspecto plástico del poema estaba de acuerdo con el ideal, si vale la palabra, de aquella vida sensualista y objetiva. Pero el espíritu al volver sobre sí y cantar con libertad original su belleza interior, rompió la brillante red de la prosódia consagrada y se apoyó en un principio más espiritual: el acento.

La pronunciación debe marcar el enlace de todas las sílabas entre sí con el mismo cuidado que pone en distinguir una palabra de las que le preceden ó le si-

guen. Lejos de expresar esta unidad, la diferente duración de las sílabas divide la palabra en varias partes que ningún vínculo sensible reune. Más parecen juxtapuestas que formando un todo. No pasa así con el aumento del sonido. Cuando la voz se ha esforzado para marcar con más vigor una sílaba, necesita descansar antes de elevarse en otra..... La sílaba dominante relaciona á sí las demás por una sucesión de tiempos fuertes y débiles, de los cuales ella es el centro. A esta razón, por decirlo así, mecánica, se junta otra intelectual que hace aún más esencial el acento. En cada palabra hay una sílaba más significativa que las otras, que excita más el sentimiento ó parece al pensamiento más importante é involuntariamente, por una consecuencia de la relación entre los sonidos y las ideas que sirve de base al lenguaje, se pronuncia con más fuerza, se acentúa. Tal es la gallarda explicación de Edelestand du Méril. La acentuación ha dicho Varron, es la imágen de la música. Aristófanes de Byzancio dice: *Accentus dictus est ab accinendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabœ cantus; apud Grœcos* PROSODÍA *dicitur*. Así como la cuantidad es el cuerpo, el acento es el alma de la palabra, su ley de unidad, su razón de individualidad y, como dice poéticamente Benlœw, el resplandor que brilla sobre una de las sílabas; pero que las ilumina todas.

Así como cada palabra tiene su acento tónico invariable, cada verso tiene una acentuación privativa. Hay versos de igual medida y que, no obstante, son de diferente especie merced á los acentos. Tal sucede en la poética española con el sáfico y endecasílabo común y así pudiéramos convertir un verso anapéstico en dactí-

lico sin más que cambiar las sílabas en que debíamos apoyar más enérgicamente la pronunciación.

Terminaremos con una interesante observación. Suele creerse que el acento agudo alarga la sílaba á que corresponde. Nada más incierto. Los antiguos no concedían al acento agudo más duración que la de un tiempo simple. Así lo confirma Varrón: *Acuta tenuior est quam gravis, et brevis adeo, ut non longius quam per unam syllabam, quin imo per unum tempus protrahatur.*

Los severos principios en que la antigüedad fundaba su métrica no eran tan exactos como el arte clásico suponía y si bien una larga equivalía á dos breves, esto era más teórico que real. Íntimamente unida la poesía á la música, el poeta modificaba la pronunciación efectiva de las voces para acomodarlas al canto. Así un exámetro lo mismo podía encerrar doce sílabas que diez y siete y claro es que el ritmo de la versificación hubiera llegado á ser insensible (Cicerón dudaba si algunos versos de los trágicos latinos eran realmente versos) cuanto se abandonó la pronunciación artificial que no respondía á las exigencias de otra inspiración más original y más libre. Debilitada la cuantidad, apenas se notaba el acento más que en la cesura y al final del verso y de aquí la necesidad de contar las sílabas, en vez de pesarlas, fijando el número silábico que correspondía á cada verso.

El número de sílabas es una base real para fundar un sistema de versificación, pues cada vocal tiene su articulación propia y distinta. La metrificación adquiere gran fijeza por este medio, si bien cada idioma tiene su manera peculiar de contar las sílabas según la igual-

dad ó desigualdad de sus vocales con relación á la rapidez de su pronunciación. Los orientales contaron las sílabas y su medida resultaba bastante regular por la escasa variedad de sus vocales. Los neo-latinos no cuentan la vocal final de una dicción si la siguiente comienza por vocal. En la antigüedad hay ejemplos de este procedimiento que no todas las lenguas modernas han adoptado. La lengua inglesa prefiere suprimir la segunda vocal; pero sí se permite elidir sílabas largas como se vé en este verso de Shakspeare:

The heart-ach, and a thousand nat'ral shocks.

y consonantes como en este de Pope

Nor hallow'd dirge be mutter'd o'er thy tomb.

En español no se emplean sinalefas para la medida del verso cuando la primera vocal es *a*, *e* ú *o*.

Respecto á las sílabas terminadas en *e* muda, tambien tiene cada idioma su particular jurisprudencia. Los franceses no la cuentan por sílaba al fin del verso ni cuando va seguida de vocal ó h muda. Tampoco se cuenta al final del verso si va seguida de *s* ó de *nt*. Así el siguiente verso tendrá doce sílabas.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
J'aime une épouse ingrate et n'aime qu'elle au monde

Tambien se elide la *e* precedida de vocal, no obstante puede contarse cuando esta vocal refuerza algo su sonido como en este verso de Molière:

Mais elle bat ses gens et ne les *paye* point.

En alemán se cuenta la *e* aunque hay alguno que otro ejemplo en contrario. En inglés no se cuenta la *e* muda sea cualquiera su posición en el verso.

Pero esta libertad que el oido concede al versifica-

dor, va acompañada de su recíproca y le permite dividir un diptongo en dos tiempos si no perjudica á la eufonía. Así sucede en los siguientes ejemplos:

Vid' i-o scritto al sommo d' una porta. (DANTE)
Pur fa-ustina il fa qui stare a segno. (PETRARCA)

Ahora bien, una vez convenidos en que el número de sílabas constantemente repetido puede originar un sistema de versificación, preguntamos: ¿Hasta qué número de sílabas podrá contar un verso? ¿Cual debe ser su longitud máxima? Si el verso es ritmo, la respuesta es sencilla. Un verso podrá prolongarse todo cuanto su unidad rítmica permita. Trasponer este límite es borrar las fronteras del verso y de la prosa. Cada lengua tiene su ritmo particular y con arreglo á él se determina el metro máximo. En las lenguas neo-latinas, excepto la francesa, es el endecasílabo, pues los de mayor extensión son compuestos de versos exasílabos y eptasílabos. Con arreglo á las dimensiones de los versos, nuestros escritores han establecido la distinción de versos de *Arte mayor* (de diez sílabas inclusive en adelante) y de *Arte menor* (menos de diez sílabas). El punto de división es el verso decasílabo, verso acaso el más popular en Francia y que parece deber su orígen al verso yámbico de seis piés, segun Benlœw y otros A. A.

Estudiemos ahora otro elemento sin antecedentes en la metrificación clásica: la *rima*. No están de acuerdo los autores acerca de la etimología de la voz *rima*. Muratori opina que proviene del latín *rhythmus*, á lo que un erudito francés se opone diciendo: "La rima era la base de la poesía popular y el ritmo pertenecía á la lengua sabia, probablemente el pueblo no conocia más la palabra que la idea." Además se objeta que el ritmo

y la rima eran cosas bien diferentes. Otros autores han creido que el verdadero origen era la voz islandesa *hreim* (sonido). No lo negaremos ni menos que en las lenguas germánicas puede hallarse esa raiz con anterioridad á la civilizadora influencia latina, así en viejo alemán se halla la voz *rimen* (concertar) y en anglo-sajón *ge-rimen* (cantar); pero creemos, no obstante, más admisible la opinión de Muratori, porque refiriéndose ambos conceptos, ritmo y rima, á la versificación, no es difícil que en días en que el valor ideológico de las palabras no estaba definitivamente establecido, el pueblo tomase una voz por otra, desvirtuándola con la tosquedad de su pronunciación. ¿No se hallan á cada paso análogas confusiones en aquel periodo de las lenguas modernas? ¿No es tambien exacto que algunos llamaron *ritmos* á los poemas populares por oposición á la métrica de los doctos? Además el Dante emplea la voz *rima* aludiendo al canto de las aves, cuyos arpegios no son una rima sino un ritmo y con este nombre lo han designado multitud de escritores.

Cantando ricevieno intra le foglie,
Che tenevan bordone alle sue *rime*.

No insistiremos en esta digresion etimológica. La rima, dice un autor, es una especie de cesura invariable que se hace mas sensible por la homofonia del sonido. El lugar propio de la rima es la última ó las últimas sílabas del verso. Al fin del periodo métrico el acento oratorio se une al prosódico, el movimiento rítmico se concluye y la pausa que sigue realza aún más la última palabra cuya vibración es la que hiere más profundamente la sensibilidad.

La rima no tiene un valor puramente musical, no.

La rima tiene un gran valor intelectual y se ha de estimar sobre todo por su significación. Krause conviene en esto con nosotros: la rima, dice, es signo real del pensamiento como lo es del sentimiento y ánimo por su elemento musical. En los proverbios se vé palpable la relación entre la homofonia de las palabras y la congruencia de los significados. La rima tiene además otro papel interesante que desempeñar: es el término sensible del período rítmico y, una vez percibido, el período no puede continuar.

La rima puede ser de cuatro maneras: *masculina, femenina, dactílica* y *peónica,* según que las sílabas concertantes sean una, dos, tres ó cuatro. Debemos advertir que la rima comienza con la última sílaba acentuada, siendo por completo indiferente que las sílabas anteriores sean iguales ó desiguales. Erró en este punto nuestro docto amigo Sr. Giner de los Rios, cuando en las notas al *Krause s' Abriss der Æsth.,* puso como ejemplos de rima peónica: *infamatorio* y *amatorio.* Estas rimas son femeninas porque no constan más que de dos sílabas y para ser peónica una rima ha de constar de cuatro sílabas iguales colocadas después del acento, por ejemplo: *cayéronseles* y *perdiéronseles.* De todas suertes, por lo que respecta á nuestro idioma, las rimas son iguales en cuanto á los tiempos, así la sílaba de una masculina equivaldrá á las dos de una femenina, por lo que el verso en que se halle tendrá una sílaba menos y lo mismo acontecerá con las dactílicas y peónicas que necesitarán dar al verso una ó dos sílabas más.

Estas especies de rimas no deben entremezclarse, sino rarísima vez y en composiciones de índole ligera ó escritas para el canto. El octosílabo español tolera la

alternativa de masculinas y femeninas, pero no el endecasílabo. En general estos cambios de rima perturban la unidad del movimiento acústico y disgustan notablemente al oido. En español, portugués é italiano no cabe más rima que la femenina para las composiciones de estilo grave y elevado: la rigidez y brusquedad de la masculina suele descomponer la marcha magestuosa de estas composiciones, así como la dactílica y peónica distraen el espíritu de su recogimiento y seriedad.

Algunos han dividido las rimas en externas é internas, dando este último nombre á las que se presentan en el interior del verso, como estas:

Vita br*evis*, velut aura *levis,* non est diuturna,
Mors sit*iens,* mors esur*iens,* nos claudit in urna.

Juan de la Enzina califica esto de *gala que se llama multiplicando* y los poetas italianos, provenzales y españoles han abusado mucho de esta *gala*.

Véanse algunos ejemplos:

Meneando un giorno gli agni presso un *fiume,*
Vidi un bel *lume* trecce allor mi *strinse*
E mi dip*inse* un volto in mezzo'l *core,*
Che di col*ore* avanza latte é rose, &.ª (Sannazaro).

Escucha, pues, un rato, y diré *cosas*
Extrañas y espant*osas* poco á p*oco*
Ninfas á vos inv*oco* &.ª (Garcilaso).

Los alemanes tambien han usado estas puerilidades como se observa en este ejemplo de F. von Schlegel:

Wenn langsam Welle sich an Welle schli*esset*
Im breiten Bette fli*esset* still das L*eben*
Wird jeder Wunsch verschw*eben* in den einen (Wasserfall).

Como se vé, la rima interna no es un término de una

división científica, sino una trivialidad de agudísimos ingenios que desperdician sus fuerzas en frivolidades y bagatelas, ajenas á la inspiración é indignas de la poesía.

A estas ingeniosas nimiedades corresponden los *acrósticos* ó poesías en que las letras iniciales, las finales ó las correspondientes á una línea vertical ú oblícua trazada en el interior de la composición forman una palabra ó frase. Se hacen dobles, triples, cuádruples y quíntuples *(pentacrósticos).* Su orígen es antiquísimo. Los griegos lo emplearon en los himnos religiosos, los romanos no lo desdeñaron y se dice que los libros sibilinos estaban redactados en forma acróstica. Los cristianos lo denominaron *ichtus* y lo aplicaron en muchas inscripciones; pero su época brillante fué la del Bajo Imperio y de los alardes de habilidad técnica tan frecuentes en Italia, España y Provenza. Realmente en la edad media tuvo razón de ser, pues constituyó una de tantas formas como adoptó el espíritu satírico, entonces cohibido, para señalar el blanco de sus atrevidas flechas.

Cuando el ritmo poético vuelve sobre todas las letras de la rima, se llama esta *consonancia* ó *rima perfecta* y cuando vuelve sobre las vocales ó sobre las consonantes exclusivamente se llama la rima *imperfecta.* La correspondencia de las consonantes se llama *aliteración,* aunque despues se ha empleado en más lata acepción esta palabra. A veces la aliteración no ha vuelto sobre más letras que sobre la radical, pues siendo esta la que más enérgicamente se articula viene á subordinar á la suya la pronunciación de las demás. Cuando se reproduce una palabra entera en vez de la radical la

aliteración recibe el nombre de *annominatio*, ritmo que no han desdeñado los alemanes, como muestra este ejemplo de una balada de Bürger:

Den lohnt nicht Gold, *den lohnt* Gesang....
Es *dröhnt'* und *dröhnte* dumpf heran.

La correspondencia de vocales iguales ó análogas constituye la *asonancia*. Esta clase de rima se encuentra en todas las lenguas modernas y aún muchos eruditos señalan varios ejemplos latinos, pero ningún parnaso ha obtenido éxito tan brillante como el español de cuyas glorias es la más legítima y original. Los alemanes han cultivado con tanto interés como exíguo fruto la asonancia:

Sva man der sicheinen vunde,
Das man ire die gewune,
Den wolde sie ir almusen geben,
Das tet sie alliz durch den degen, &.ª

y aún los más modernos como Schlegel, Apel y otros lo han empleado con frecuencia. Respecto á los franceses, las opiniones no han convenido siempre, afirmando unos y negando otros la aplicación sistemática de la asonancia. Parece decisivo el siguiente texto de H. de Croy. "*Rime engoret* est quand les dernières syllabes de la ligne participent en aucunes lettres; exemple:

C'est le lict de nostre *coute*
On le fait quand on se *couche*.

Pero lo cierto es que solo en España ha prosperado recorriendo desde las inimitables coplas andaluzas hasta las alturas del teatro clásico, y llegando á ser la rima por excelencia nacional.

Estatuyamos las principales reglas para la aplicación del asonante.

Toda vocal no preferentemente acentuada se tiene por no existente, así *deudo* es asonante de *perro* y no de *lujo*. Para la asonancia los diptongos se dividen en *perfectos*, é *imperfectos*. Diptongos perfectos son los que comienzan por vocal abierta *(a, e, o)* é imperfectos los resultantes de cualquiera otra combinación. Ahora bien, si la sílaba acentuada es un diptongo, ó triptongo la regla es como sigue. Cuando el diptongo es perfecto la asonancia empieza desde la primera vocal (ley), si es imperfecto empieza desde la segunda (fiero, buey).

Como el oficio del asonante es reducir la rima á la más simple expresión de unidad vocal armónica, despojándola de los accidentes que le presta el juego de los órganos, cuando la sílaba sea compuesta, óbvio es que la preferencia será para la vocal más sonora y expresiva. Así, si concurren dos vocales, abierta una y cerrada otra, la abierta será preferida y si ambas son homogéneas, se preferirá la última, pues lo favorable de su posición le hace impresionar más vivamente el oido y dar el tono á la palabra.

La rima perfecta exige una conveniencia real de vocales y consonantes. No obstante se conservan en Inglaterra *conventional rhimes*, es decir, que fueron consonancias efectivas y hoy lo son convencionales, merced á los cambios de pronunciación. Los franceses conservan algunas rimas convencionales como *hymen* y *humain*, pcro no aconsejamos á ningún escritor recurrir á semejantes convencionalismos.

Las reglas para la práctica de la rima son sencillísimas. Se cuidará esmeradamente que los consonantes no sean asonantes de las rimas inmediatas, como en esta detestable redondilla de Rodríguez Rubí:

¿Pages, señor Cardenal,
A mis águilas llamais?
¡Por Dios que los insultais
O los habeis visto mal!

Se evitarán las rimas leoninas, ó sea la concurrencia de voces consonantadas ó asonantadas en el mismo verso y en los inmediatos. Defecto es este de eufonía que no han tratado de impedir bastante los poetas. La influencia de estas rimas internas debilita la impresión de la verdadera rima y fatiga innecesariamente el oido. Los poetas más correctos han incurrido en esta falta, como Boileau, Racine y Voltaire, modelos correctísimos de la literatura francesa:

De mots sales et *bas* charmer la popu*lace*. (Boilau).
Las d'appeler un somméil qui le *fuit*
Pour écarter de *lui* ces images funèbres. (Racine).
Et d'un œil vigil*ant* épi*ant* ma conduite. (Voltaire).

Se procurará dar variedad á las rimas y huir de las vulgares. Mayor defecto aún es rimar un vocablo con otro igual en su forma aunque sea de diferente significación. Tal acontenció á nuestro Luís de Leon:

Por valiente se *tiene*
Cualquier que para huir ánimo *tiene*.

y entre nuestros contemporáneos á Echegaray:

Si tal pensaras de *mí*
Si yo tal de tí pensara
Por liviana te matara
Y por miserable á *mí*.

Racine ha dicho en el *Bayaceto:*

Ne vous éloignez *pas:*
Peut être on vous fera revenir sur vos *pas*.

XXXXIII

No deben repetirse las asonancias y consonancias seguidas más allá de lo que permite la naturaleza de la estrofa. Tal hizo Rodríguez Rubí en estos versos tan reprobables como todos los de su drama *Isabel la Católica.*

Sobre esta nubes de oscuro
Amarillento *color*
Sobre aquella el grato *albor*
De ese cielo *encantador* &.ª

Debilitan mucho los efectos artísticos de la rima esas pausas gramaticales que rompen la unidad rítmico del verso representada por los acentos, obligándonos á apoyar la voz sobre palabras que no son fundamentales en el movimiento armónico del verso.

Conviene sobre todo desechar los *ripios*, ó palabras inútiles que se ingieren en el verso ya para satisfacer la medida, ya para las exigencias del acento, ya para rimar el verso. El ripio de rima es el más censurable porque quita á este elemento su valor intelectual, de que no prescinde jamás el buen poeta. Véase como ejemplo este enorme ripio de Rodríguez Rubí:

Iré á las córtes, iré
Que están al Norte de Europa.

En Zorrilla abundan mucho estos deslices y también á Boileau, no obstante su minucioso escalpelo, se le escaparon algunos como el de: *sur son lit éffronté.*

Las consonantes deben hallarse cerca de su correspondencia para que el oido no haya olvidado el uno antes de ser impresionado por el otro. Incurrió en este desliz Bartolomé de Argensola cuando en su admirable soneto *A la Providencia,* colocó cinco versos entre los

consonantes *palmas* y *almas;* pero aún le superó Marini en el siguiente madrigal:

Pietoso quanto *accorto*
Fosti, o d'Adria felice illustre ingegno
Quando nel crudo legno
Festi esangue e non viva la figura
Del rè della natura
Che se vivo il facevi; il tuo colore
Dato li havria col senso anco'l dolore,
Pur tale è la pintura
Che per nostro *conforto*
Spireria, parleria, si non ch'è morto.

Cuando el período rítmico alcanza cierta extensión la voz, no pudiendo abrazarlo de un solo esfuerzo, necesita descansar rápidamente antes de continuar la recitación. De aquí la teoría de la cesura, uno de los elementos menos estudiados y más interesantes del verso. Los humanistas han definido la cesura de esta suerte: Es una sílaba larga que concluye una palabra y que comienza un pié. Véase en este exámetro virgiliano:

Tityre, tu patu-*læ* recu-*bans* sub termine fagi.

Hoy damos á la cesura otra acepción más espiritua y más conforme á su etimología, Cesura es la suspensión de la voz que divide el verso sin dividir la palabra. Generalmente divide al verso en partes desiguales en razón inversa del movimiento rítmico y constituye una nueva manifestación de la unidad del verso, mostrando la adaptación de ambos miembros y como ambos se necesitan y completan en la unidad superior rítmica.

Algunos la dividen en *masculina* y *femenina,* como la rima y otros le dan diferentes nombres según el lugar en que se encuentra: *brihemimeris,* si vá después

del primer pié, *penthemimeris,* si vá después del tercero y *enechemimeris* si sigue al cuarto.

Cuando el verso se distribuye interiormente en piés, se hace intolerable la coincidencia absoluta del pié y de la palabra, pues la pronunciación artificial que se daba al verso en la antigüedad impresionaba más cuando la declamación partía las palabras para someterlas al ritmo. La cesura era tanto más necesaria cuanto mayor era la vaguedad é indecisión del ritmo. Por eso su importancia crece á expensas del principio de la cuantidad silábica y apenas, salvo en los elegiacos, si aparece en los mejores días de la poesía helénica. Los latinos que no observaron tan extrictamente la cronometría de las sílabas fueron dando cada vez más importancia á la cesura, á lo cual contribuyó poderosamente la versificación dramática.

En cambio la cesura es indispensable en los ritmos compuestos tanto para señalar la contraposición de las ideas como para dar realce y variedad á la cadencia de la entonación. Los hemistiquios ó partes del verso separadas por la cesura, no deben ser muy desiguales y nunca el segundo menor que el primero, puesto que la pausa obliga á acentuar la última parte. Cuando el último hemistiquio es más breve resulta el verso inarmónico, como se nota en estos de Voltaire:

Il est si sérieux | si plein d'aigreur
Vous en êtes la preuve.... | Ah! çà, Nanine.

Los latinos usaban las dos cesuras, masculina y femenina, aunque esta resultaba menos agradable, y la sílaba breve afectada por la cesura se hacía larga. Las lenguas modernas emplean indiferentemente ambas cesuras, salvo cuando la índole del verso no lo permite,

como sucede al decasílabo francés, el cual no admite la cesura femenina. La lengua francesa exige cesuras muy pronunciadas á causa de su débil acentuación.

Merece especial mención un elemento que hallamos en todas las literaturas consagrado á expresar los más altos ideales, las más grandiosas expansiones del espíritu poético, y es como el molde en que vacian aquellas creaciones gigantescas que han de trasmitir como espléndido legado á las futuras generaciones. Nos referimos á los *metros heróicos*, que á veces, como en Grecia, han sido objeto de especial veneración, suponiéndolos gracia otorgada por los inmortales y hasta creyendo que su ritmo era el ritmo cósmico con arreglo al cual se concertaban el movimiento de los cielos y la procesión augusta de la vida. Los orientales constituyeron este período rítmico con el nombre de *Sloka,* metro que presenta analogías con el exámetro y cuyas cuatro primeras sílabas podían ser indiferentemente breves ó largas, y la antigüedad clásica erigió en metro heróico al exámetro, cuya admirable unidad se ha impuesto á todas las tentativas de fraccionamiento ideadas por los eruditos. Entre estos metros heróicos, requieren singular estudio el exámetro clásico, el endecasílabo y el alejandrino.

El exámetro (EX METRON) consta de seis piés, cuatro dáctilos ó spondeos, el quinto dáctilo y un spondeo ó troqueo. Aunque esta es su forma regular, á veces e quinto pié suele ser spondeo, si bien en este caso el cuarto pié ha de ser un dáctilo.

El exámetro, período rítmico destinado á expresar las supremas inspiraciones del génio clásico y la voluntad misma de los dioses interpretada en los oráculos,

fué objeto de grandes elogios y mereció que Aristóteles le dedicara frases encomiásticas que todos los autores han repetido con insólita unanimidad. En verdad su ritmo es magestuoso y expresivo, su singular extructura le concede una rica diversidad de efectos músicos, y la integridad de su constitución en que los seis piés se funden de suerte que no hay posibilidad de formar con un verso dos períodos rítmicos substantivos, le presta cualidades inapreciables que justifican su prestigio y popularidad.

En las versificaciones modernas solo el endecasílabo recuerda la unidad y hermosura del exámetro. El endecasílabo puede ser de dos modos: *común y sáfico*. Diferéncianse en que el primero tiene un solo acento fundamental que afecta invariablemente á la sexta sílaba y presenta dos hemistiquios, uno de seis sílabas y otro de cinco y el verso sáfico tiene sus acentos capitales en las sílabas cuarta y octava, quedando dividido en dos hemistiquios, uno de cinco sílabas y otro de seis. El endecasílabo es el metro heróico de italianos, portugueses y españoles. Creen algunos interpretando un pasaje de Andrucci que los primeros italianos acentuaban el endecasílabo en la séptima sílaba y acaso sea cierto pues aún en los grandes poetas se hallan numerosos ejemplos de esa viciosa acentuación:

Per me si va nel'*eter*no dolore. (Dante).
Ed a Calesse in poch'*ore* trovossi, (Ariosto).

Cuanto hemos dicho de las condiciones del exámetro es aplicable al endecasílabo. Su indivisibilidad en dos hemistiquios que formen versos independientes y la oportuna colocación de la cesura que fortifica su inquebrantable unidad lo han exaltado al rango de metro

heróico en los idiomas que lo cultivan. Es popular creencia que Boscan, poeta de escaso vuelo, introdujo el endecasílabo en la literatura española; pero hoy ya saben todos que Santillana y otros poetas anteriores á Boscan lo habían empleado en nuestra patria, si bien su uso no se generalizó hasta el siglo XV, en que la altura á que Italia se colocó á beneficio del renacimiento, fué causa de la poderosa influencia que aquel país ejerció sobre las demás naciones á las cuales impuso su literatura y muchas de sus formas de versificación. En la gramática francesa dejó huellas indelebles la influencia del toscano y el Parnaso español aceptó la dictadura del Dante y de Petrarca, dispensando entusiasta acojida á muchas novedades, y entre otras al endecasílabo que Garcilaso acabó de popularizar.

No reune el alejandrino, metro heróico francés, las cualidades y bellezas que esmaltan y avaloran al endecasílabo. Su unidad no es tan perfecta ni la fusión de sus hemistiquios es tan íntima. Acerca de la etimología de su nombre, hay quien piensa que proviene de Alexandre de París al cual reputan su inventor y otros opinan que recibió este nombre por haberse empleado la primera vez en el poema de *Alejandro Magno,* poema que apareció en el siglo XII. Lo que tenemos por más exacto es que este nombre nació de haberse empleado el metro en cuestión para los muchos poemas que los tiempos heróicos de la edad media consagraron á cantar las glorias de Alejandro. Tambien se disputa si sus hemistiquios son ó no son dos versos independientes, construidos al modo de los romances españoles.

En España el alejandrino cuenta catorce sílabas y no está taxativamente fijado el lugar que á cada acento

corresponde. Su cadencia es muy armoniosa; pero no tiene gran variedad, por lo cual solo se emplea en composiciones cortas y rara vez en la versificación dramática. Antiguamente, tambien en España tuvo carácter heróico y dió forma á muchos poemas rimados por *la quaderna via;* pero la boga del endecasílabo, cuyas brillantes cualidades lo eclipsaron, desterró su aplicación para las composiciones de importancia.

En Francia no cuenta el alejandrino más que doce sílabas; sin embargo nos atrevemos á aventurar que á los principios debió constar de catorce como en España. La escasa sonoridad de las desinencias francesas que siempre son mudas, debió sacrificar las sílabas finales de los hemistiquios. Cuéntense las sílabas de este verso:

Que li ribaud dépouillent | pour avoir le breuvage.

y resultarán catorce. Obsérvese ahora la poca resistencia que ofrece la sílaba muda de la cesura y recuérdese que la final no se cuenta por su falta de sonoridad y de un antiguo verso de Gauthier d'Aupais habremos llegado al alejandrino del siglo de oro. Esta doctrina parece favorecer á los que estiman que el alejandrino es, no solo material, sinó tambien históricamente, una juxta posición de dos metros menores.

Cada hemistiquio del alejandrino debe llevar dos acentos lo ménos y lo más tres. Un acento solo hace languidecer el verso, como este de Racine:

Imaginations | célestes vérités.

Más de tres acentos lo tornan brusco y desagradable. Véase un ejemplo:

Bois, prés, fontaines, fleurs | qui voyez mon teint blême.

No trataremos de intervenir en la polémica acerca de si el alejandrino es español ó francés de orígen. En ambas naciones se encuentran ejemplares de la misma antigüedad y no podemos asegurar si se usaron por primera vez en el poema del Cid, si, como quiere Sarmiento, lo inventaron los frailes en el siglo XII, si lo debemos á Alexandre de París, ó á Lambert li Cors que tambien escribió una alejandriada allá por el siglo XII. Respecto á su formación, solo diremos que Sanchez y Sarmiento lo creen una imitación del pentámetro latino (verso de cinco piés que alternaba con el exámetro para formar los dísticos), en tanto que métricos contemporáneos lo hacen derivar del tetrámetro yámbico cataléctico, metro empleado por los poetas cómicos de la Grecia, y otros autores, en fin, refieren el alejandrino al tetrámetro yámbico acataléctico, metro de diez y seis sílabas en que San Ambrosio compuso gran número de himnos. No parece infundada esta última opinión, si consideramos que no existiendo ya en francés los piés latinos, pudo el pueblo con facilidad, al imitar los cantos eclesiásticos, elidir una sílaba en cada hemistiquio, resultando el alejandrino de catorce sílabas que creemos ser el número de sílabas de los primeros alejandrinos.

Constituido el verso en sus elementos, tan luego como dos ó más se combinan formando un todo rítmico y expresivo, surge la *estrofa* que es la unidad rítmica de varios períodos ó versos expresando íntegramente un pensamiento. De aquí que la primera condición de la estrofa es la *unidad.* Cada estrofa debe encerrar un pensamiento y solo uno, cuyo pensamiento no debe ya servir de base á la formación de otra estrofa. Este pensa-

miento diluido por toda la estrofa, cada uno de cuyos versos expresa una relación especial (variedad), ha de imperar tan enérgicamente que no debe sobrar ni faltar verso alguno para la expresión. Solo así podrán referirse todos los períodos rítmicos á su unidad fundamental para constituir la armonía interior de la estrofa. Lo mismo que decimos de la relación interna, decimos de la externa ó musical. Una ley musical y solo una debe reinar en toda la estrofa, alternando todas las variedades de la cadencia y de la rima que su índole permita, pero dentro siempre de la combinación fundamental. Para la individualidad de la estrofa, sin cuya individualidad se rompería la armonía total de la composición, se exige que la combinación rítmica de una estrofa no se repita en otra, y para la armonía total del conjunto, que todas las estrofas sean de idéntica naturaleza, permaneciendo interiormente distintas entre sí.

La estrofa clásica se dividía en tres partes: estrofa, antistrofa y épodon. Las dos primeras significaban las evoluciones (ida y vuelta) del coro y la tercera el intervalo de descanso que mediaba. Hoy, disuelto el vínculo que ligaba tan íntimamente la Poesía, la Música y el Baile, la estrofa tiene un valor y sentido espiritual más ámplio, más elevado, porque ya cada estrofa es un punto del proceso espiritual de la Poesía y no una esclava que sigue humilde los acordes de la lira y las evoluciones de los piés.

III

Sujeto como toda realidad á leyes biológicas, no surgió el ritmo en un momento dado resplandeciendo

con todos los atavíos que el análisis se ha recreado en hallar en su artística estructura. Informe en sus albores, expansión primitiva de sencillas impresiones, ha ido en lenta sucesión mostrando paulatinamente los elementos contenidos en su potencialidad, dando la preferencia á unos ó á otros según los estados espirituales que ha necesitado interpretar y según los medios expresivos que cada etapa literaria ha brindado á su desenvolvimiento.

Cuando la necesidad de la expresión poética obligó á buscar la forma externa de ese ritmo que el poeta sentía en su interior, la palabra carecía de condiciones musicales idóneas y la música, ligada con íntimo consorcio á la Poesía, suplía las deficiencias del órgano genuino del espíritu. La tosquedad del lenguaje rechazó la intención del poeta hácia otro elemento ya más sumiso á la voluntad creadora: el pensamiento. Los primeros ritmos están basados en una percepción y gradación mere intelectual, siendo la sucesión de las ideas la primera mostración del movimiento rítmico según ley. Este fenómeno se presenta en la infancia de todos los pueblos y los A. A. han hecho constar su existencia entre los chinos (Véase Davis, *On the poetry of Chinese)*, birmanos, finneses y singularmente entre los hebreos cuyos libros sagrados nos ofrecen el más acabado ejemplar del ritmo de ideas.

El *paralelismo* ó ritmo de ideas consiste en dividir el verso en dos partes aproximadamente iguales, siendo el sentido de la segunda complementario del de la primera. A veces la segunda parte era la mera repetición de a anterior, á veces su ampliación, á veces tambien su antítesis. La repetición de las ideas es un acto tan ex-

pontáneo del espíritu que aún conservamos multitud de expresiones populares fundadas sobre este género de enfática repeticion, tales son: *echar rayos y centellas, jeter feu et flamme, no tener casa ni hogar* y otras semejantes. Pero este paralelismo intelectual, aún en su forma más enérgica, la antítesis, no impresionaba suficientemente la fantasía y hubo que recurrir á medios más sensibles para alcanzar el fin artístico del ritmo. Del paralelismo ideológico se pasó al gramatical, dando á ambos hemistiquios idéntica estructura y á veces igual número de sílabas y se llegó hasta comenzar todos los versos con una misma letra, ó bien, cada uno con una letra diferente; pero siguiendo un rigoroso órden alfabético. Acaso alguno extrañará que habiéndose llegado á contar las sílabas, no se iniciase el ritmo cuantitativo entre los hebreos; más si se recuerda el insignificante papel de las vocales hebreas, se comprenderá la imposibilidad de fundar un sistema regular de versificación sobre los tiempos y pausas, por cuya razón suplían la falta de armonía de su lenguaje con una modulación especial. Esta modulación no nos es conocida, pues, disperso el pueblo israelita, los de cada nación salmodiaron á su modo y la puntuación masóretica es testimonio tan discutido que no permite edificar sólida doctrina sobre la dudosa autenticidad de sus datos. Un pasaje de San Gerónimo comprueba la falta de unidad en la pronunciación hebrea de su tiempo: *Nec refert utrum salem aut salim nominetur, cum vocalibus in medio litteris perraro utantur Hebræi et pro voluntate lectorum, ac varietate regionum, eadem verba diversis sonis atque accentibus proferantur.* Gentes más perfeccionadas que los hebreos en el culto de la forma, debie-

ron substituir este obscuro y embrionario ritmo con un elemento más sensible, más apto y muy de acuerdo con el carácter peculiar de la civilización antigua.

Es motivo de gran discordia entre los doctos el problema de si existió en Grecia un ritmo basado en el acento antes del imperio absoluto de la cuantidad. Debemos confesar que la mayoría de los A. A. opta por la afirmativa y creen datos bastantes los que arroja el estudio de los coros aristofánicos y de las canciones populares que nos conservó Ateneo. Nosotros, sin embargo, nos inclinamos á creer que la cuantidad es el único ritmo que los helenos conocieron y los vestigios del acento que presentan las homeridas, como los que más tarde se notan en la dramática latina son debidos á que siendo el acento la base natural de la versificación, pudo ejercer alguna influencia interin se constituía definitivamente el ritmo cuantitativo. Nos confirma más en nuestra opinión la indudable correspondencia entre esta rítmica plástica y el espiritu dominante en la cultura antigua. Estamos en perfecto acuerdo con las elocuentes frases de un eruditísimo autor: "Del mismo modo que en la infancia del hombre y de los pueblos predominan las necesidades físicas, el desenvolvimiento material, lo mismo en este prodigioso crecimiento de las lenguas primitivas, todas las fuerzas vivas del instinto contribuyen á apresurar la expansión material de las palabras. Se las vé nacer, crecer, revestirse de esos adornos flexibles, orgánicos multiformes que indican otros tantos delicados matices del pensamiento y que la gramática llama declinación, conjugación, composición, &. Pero cuando el sistema gramatical de la lengua se establece sobre sus propios cimientos, cuando la potencia creado-

ra del instinto se agota, la actividad sorda del principio intelectual que *yacía imperceptible* hasta entonces, como la punta del embrion en el huevo, comienza á dejarse sentir".

Grecia fué la cuna del ritmo cuantitativo. Al separarse la poesía de la música, las leyes de la cuantidad no estaban terminantemente fijadas y los versos homéricos, exaltados por el entusiasmo popular, influyeron decisivamente en la prosodia. Las sílabas cuya duración estaba sujeta á las exigencias del canto, adquirieron una cuantidad fija é invariable que los griegos respetaron con religiosa escrupulosidad. Los latinos no podían extremar este rigor incompatible con su carácter y el de su idioma. El latín repugnaba esos nombres compuestos tan frecuentes en griego y tenía marcada predilección por los contractos. Estas circunstancias harían sospechar de su respeto al valor prosódico tradicional de las sílabas, y en efecto, son numerosos los ejemplos de radicales abreviados y de preposiciones que constituyendo una sílaba larga, como *pro* (antes *prod)* se abrevian en sus compuestos (profanus, propitius &.) Así que los poetas latinos inmolaron con frecuencia la prosodia en aras de la claridad: prefirieron elidir ciertas vocales á abreviarlas como disponía la métrica clásica y no alargaron muchas veces vocales que debían ser largas por su posición, y esta invasión del elemento intelectual llevó sus estragos hasta profanar la majestad del exámetro.

La cuantidad se eclipsó con la civilización clásica. Lamenten norabuena los humanistas su trágico destino; nosotros creemos que de todos los sistemas rítmicos, el de la cuantidad es el más inepto para la expre-

sión poética y muy singularmente para la lírica y la dramática. Su armonía por completo externa esteriliza la fuerza creadora de una poesía cuyo carácter difiere del clásico tanto como los ideales gentílicos de los ideales cristianos. La sucesión acompasada y regular de los piés métricos da al poema una olímpica serenidad muy propia del arte griego; pero en la que no caben los movimientos rápidos y á veces tumultuosos del espíritu moderno. La augusta indiferencia del verso antiguo no puede ser la forma de una poesía verdaderamente íntima y apasionada.

Ya hemos registrado el hecho de que el latín había comenzado por natural tendencia á emanciparse de la prosodia griega. Los bárbaros, en sus esfuerzos para hacerse comprender, debieron articular con mayor fuerza la sílaba acentuada y hacerla resaltar sobre las demás, y el cristianismo al dirigirse á aquellas masas incultas de guerreros y de esclavos, les habló en su lengua rústica y completó la revolución iniciada en el lenguaje. El cristianismo, además, no tendía á recrear los oídos, sino á herir el espíritu y el corazón de aquellas hordas indómitas así como de los crapulosos romanos y al huir de las galas mundanas y de los placeres carnales, depuró tambien el sensual y voluptuoso ritmo de la prosodía clásica.

La lucha entre estos principios, la cuantidad y el acento, fué larga y empeñada. Ya en Prudentius, en Ælius Spartianus y en otros escritores se dibujan licencias que hubieran escandalizado á los versificadores de Grecia. La poesía popular cambia resueltamente un principio por otro y en el himno ambrosiano que comentó Beda ya se observa un número fijo de sílabas y la sus-

titución de sílabas acentuadas á las sílabas largas. Véase una estrofa:

Qui crucem propter hominem
Suscipere dignatus es,
Dedisti tuum sanguinem
Nostræ salutis precium.

En uno de los siete himnos *De opere creationis* que cita San Agustín se hallan versos como estos:

Solis rotam constituens
Subdens dedisti homini &.ª

y en fin, en un salmo compuesto por San Agustín el principio de la cuantidad resulta completamente relegado.

El acento triunfó en toda la línea; pero no se crea por esto que la cuantidad quedó borrada de la historia como planta que se arranca de raiz para plantar otra nueva. Todo lo que tiene un lugar en la historia es porque responde á algo esencial en la naturaleza humana y la naturaleza humana no puede abandonar nada de lo que satisface una necesidad. El exclusivismo pasa, lo esencial permanece. La cuantidad es un principio que permanece en nuestras lenguas y que ha recordado sus hábitos de dominio cuando la historia le ha ofrecido condiciones *ad hoc.*

El ritmo basado en los acentos, con ser superior al cuantitativo, no era sin embargo el *summun* de la perfección artística. Muchos monosílabos no tenían una pronunciación bastante acentuada, los barbarismos con sus acentos peculiares perturbaban la medida del verso y, en fin, el predominio exclusivo de la vocal acentuada debilitaba las inflexiones de voz que la euritmia de la versicación exigía. Además, el acento es tambien el al-

ma de la pronunciación ordinaria y como esta, se confundía fácilmente con el ritmo de la respiración. No hay duda. La disposición sistemática de los acentos no produce una armonía bastante musical y si bastó á la poesía filosófica y religiosa de los primeros tiempos del período cristiano, necesitaba agregar otros elementos de armonía para responder al sentimiento variable y apasionado de la poesía popular erótica, satírica y heróica. Buscóse entonces una relación literal y el primer ensayo fué la aliteración, cuya sencillez recuerda el paralelismo primitivo. La primera condición que este ritmo exigía era que la aliteración se distinguiese de una coincidencia fortuita de sonidos. Generalmente la aliteración no recayó más que sobre las radicales, cuya importancia requiere más fuerza en la pronunciación. Pero por más que la aliteración añadiese un elemento de armonía á la versificación, las consonancias son tan ténues que obligan á aproximar las palabras aliteradas con grave detrimento de los fueros gramaticales y de la gradación artística de los sentimientos y de las ideas. Un ritmo poco musical en vez de añadir viveza y gallardía á la expresión, la vuelve brusca y atropellada borrando matices y delicadezas de la fantasía ó de la pasión. Estas causas unidas al desenvolvimiento creciente de la música, hicieron que la aliteración pasara á las consonantes finales del verso, dibujándose así la rima que no debía tardar en aparecer. La aliteración se ha conservado en los proverbios: *C*œur *c*ontent, *s*oupire *s*ouvent; *H*ors *d*e vue, *h*ors *d*e souvenir; *U*n coup *d*e *l*angue est pire qu'*un* coup *d*e *l*ance; Mete*r* agu*j*a y saca*r* re*j*a; *Po*co *t*ienes, *p*oco *t*emes; De*l* *m*al e*l* *m*enos. &.ª En sus buenos tiempos la aliteración fué cultivada universal-

mente y se presenta en la antigua legislación germana (V. Grimm y Mone), en algunas formas jurídicas de los sajones y en casi todas las lenguas septentrionales. Los griegos la conocían á juzgar por el testimonio de Hermógenes y los versos aliterados que señalan los críticos en las obras de Teócrito, Esquilo y otros poetas. Los romanos buscaron los efectos de la aliteración, llegando hasta el extremo de componer versos como este:

O! Tite, Tute, Tati, Tibi Tanta, Tyranne Tulisti, (Ennius).

Muchos parecidos se hallan en Ennio, Lucrecio, sobre todo en los poetas de la decadencia, y Servio decía: *hœc compositio* (alliteratio) *jam vitiosa est quæ majoribus placuit;* (ad Virgile, Æneidos l. III, v. 183). La aliteración subsistió con la rima hasta que la victoria decisiva de la sílaba final fijó de una vez la característica de la versificación moderna. Los pueblos germanos y escandinavos fueron los más refractarios á la rima y conservaron junto á ella la aliteración, como se verá en los siguientes ejemplos:

Sóse Snél Snélle*mo*
pegágenet ander*mo*
So uuírdef Slîe*mo*
firsníten Sciltrîe*mo*.

Un Comly in Cloystre i Coure ful of C*are*
i Loke as a Lurdeyn and Listne til my L*are*.

En las literaturas neo-latinas tambien quedan numerosas huellas de aliteración, mas como sus acentos no castigan con tanta constancia y energía las primeras sílabas, solo alcanzó boga en Italia, centro de todas las ingeniosidades, sutilezas y puerilidades así del pensamiento como de la expresión.

El orígen de la rima ha sido muy debatido por los

doctos. Quién ha atribuido su orígen á los hebreos, pero los casos que presenta la Biblia no tienen relación fija y solo se refieren al paralelismo de las ideas; Petrarca la deriva de los sicilianos; quién la atribuye á los pueblos septentrionales sin recordar que estos pueblos han rechazado siempre la rima, Gil de Zárate la atribuye á los árabes y otros han creido hallar su orígen en el *similiter cadens* de los latinos, que no pasa de ser una figura retórica. Nosotros creemos que la rima era una necesidad y se impuso como un hecho general en determinada época, sin negar por esto que hubiera precedentes, antes bien reconociendo que en casi todas las literaturas existen, como ensayos que, según ley biológica, dibuja siempre la naturaleza antes que una nueva realidad aparezca en la vida. Entre estos antecedentes pueden contarse las canciones monorímadas de los árabes, las poesías sardas publicadas por Mr. Libri, los preceptos de la escuela de Salerno, los hemistiquios rimados que los A. A. han señalado cuidadosamente en los poetas latinos y multitud de versos eclesiásticos.

Parece que las literaturas orientales fueron las primeras en aplicar sistemáticamente la rima. Cítanse en apoyo de esta opinión algunos trozos de *Nalodaya* y de la *Urvasia* y varios versos de Jayadeva. Tambien la confirma el siguiente pasaje de Lacharme: *Liber autem* CHI KING *modo has, modo illas regulas sequitur; alii versus tonum* ting *habent in medio, alii in fine, alii initio versus, et hoc dixisse satis erit: ipsi Sinæ literati poesim antiquam non benenorunt*. Mas segunya hemos indicado, no hay literatura que no alegue análogos antecedentes. Además de los citados, Stephanius cita una canción sajona rimada, en la literatura francesa aparece el poema

de Otfrid y aún más antiguos testimonios, algunos cantos de scaldas usan mezcladas la aliteración y la rima, y un autor alemán cita varios cantos rimados anteriores al poema *Eneidt* en que Veldecke hízo la primera aplicación sistemática de la rima en su pais.

El establecimiento definitivo de la rima como elemento esencial de la versificación, en concurrencia con el acento y el número de sílabas, dotó á la expresión del númen poético con nuevas é indiscutibles excelencias. La rima es á la estrofa lo que el verso es al poema, porque, al repetirse sus sonidos, une con lazos sensibles las partes de la estrofa como el ritmo cíclico y constante del verso muestra la unidad expresiva de la inspiración. La rima, además, recreando el oido, prepara el ánimo á percibir la relación de las ideas y ayuda con el deleite sensible á la producción de los sentimientos por esta íntima y misteriosa unidad del espíritu con el cuerpo. Yerran, pues, los que estiman el consonante como pueril alarde de ingenio ó como recuerdo de los versos leoninos del Bajo Imperio, yerran no menos los que lo juzgan frívola compensación de la cuantidad perdida. El docto Gravina incide en este error y exclama: "*E perció, essendosi generalmente nell'uso comune perduta la distinzion delicata e gentile del verso dalla prosa, per mezzo de'piedi s'introdusse quella grossolana, violenta é stomachevola delle desinenze simili.*" (Rag. poet. l. II).

La opinión de los doctos ha reconocido ya las ventajas de emplear la rima y la justicia de esa preferencia concedida á la sílaba final del verso. Ahora bien. ¿Es el consonante la perfección del asonante, ó bien es anterior á esta rima imperfecta? Canalejas se inclina á la priori-

dad del asonante, Gil de Zárate opina que los primeros romances fueron consonantados. Juan del Enzina no comparte esta opinión según se desprende de este pasaje: "yendo (los romances) de cuatro en cuatro piés, aunque no sea en consonante sino el segundo y cuarto pié y aún los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes". Siguiendo el proceso natural biológico, parece que las rimas imperfectas han debido preceder en el decurso de los tiempos á la aparición del consonante. Así la aliteración como la asonancia se han dibujado como tentativas más ó menos afortunadas para la constitución de la rima. Los datos que poseemos nos autorizan á pensar de esta suerte, pues conocemos multitud de versos en que la aliteración ó la asonancia preludian la rima, anteriores á los más antiguos ejemplares del ritmo consonantado. Doctísimo autor escribe confirmando la prioridad del asonante en nuestra lengua: "Nuestros mayores no eran tan ambiciosos en tassar los consonantes y harto les parecía que bastaba la semejanza de las vocales, aunque non se consiguiesse la de los consonantes". La rima perfecta, ya lo hemos visto, se presenta más como excepción que como sistema hasta el siglo IX en que se inician las literaturas romances. No es óbice este concepto del asonante para que aquellos idiomas, como el español y sus dialectos, para cuya armonía basta con el concurso de las vocales, no adoptaran este género de rima y que el oido, hallando un placer en la repetición de una misma asonancia durante todo el desenvolvimiento de una composición, permitiera la coexistencia de ambas rimas, perfecta y asonantada.

Ya hemos indicado que los ritmos clásicos no ce-

dieron el campo como por arte de encantamiento, ni se hundieron sin lucha y sin protesta en las simas del olvido. Los humanistas continuaron casi hasta nuestros días lamentando el desvanecimiento de la prosodia clásica, y cuando el Renacimiento, impulsado por el conocimiento más profundo de las obras antiguas que la toma de Constantinopla divulgó por los pueblos europeos, despertó el gusto por la filosofía y el arte helénicos, multitud de eruditos y de poetas iniciaron un movimiento de imitación hacia los clásicos, movimiento favorecido más tarde por las doctrinas de la imitación como fin del Arte que Boileau popularizó en toda Europa y que, sin éxitos fructuosos, ha arrastrado su vida de gabinete hasta los más recientes preceptistas. Pueden citarse entre otras producciones de esta corriente literaria, en Italia el libro *Versi e regole della Poesía nuova toscana* publicado en 1538 por Claudio Tolomei, la *Gerusalemme cattiva* de Bernardo di Campello y numerosísimas composiciones de Ruscelli, Vanini, Astori, Alberti, Grassi, Chiabrera, Balducci y Benvogliente, apoyados por graves literatos como Fabri, Trissino y Castelvetro. En Francia el abate Olivet intentó en vano restaurar la cuantidad, y pueden citarse el poema *Didon* escrito en exámetros por Turgot, dos odas sáficas rimadas de Ronsard, un dístico de Jodelle otro de H. Estienne y muchos versos de Desportes, Baïf, Rapin, Pasquier, Passerat, La Rue, d' Aubigné, d' Urfé y Blaise de Vignères. Bodmer y Klopstock, autor del trabajo *Fom deutschen hexameter*, defendieron la métrica cuantitativa en Alemania y apenas hay poeta tudesco que no haya escrito versos parodiando los exámetros de Grecia y Roma. Los ingleses no han trabajado con tan tenaz

empeño en esta resurrección artificial de lo pasado; no obstante se publicó en Inglaterra un anónimo intitulado *Introduction of the ancient greek and latin measures into british poetry* (1737), Spenser, Stanghurst (traductor de Virgilio), Coleridge y Sydney ensayaron casi todos los metros de la antigüedad y se publicaron en defensa de estas tentativas varias obras como el libro *Treatise on the new Poetry or the Reformed Verse* de W. Webbe y las *Observations on the art of English Poesie* de Th. Campion. Respecto á las demás literaturas septentrionales, lo más digno de nota es en Holanda la *Messiada* de Grœnwald y los exámetros de Hugen y de Plemp; en Suecia el *Hércules* de Stiernhielm, en Dinamarca una oda de Norden, en Hungría y Bohemia solo citaremos á Erdösi, Kázinezy y la traducción de unos dísticos latinos por Comenius, y algunos poemas en los pueblos eslavos. En España no hay preceptista desde Luzan y Rengifo hasta el atrabiliario Hermosilla que no hablen de largas y breves; pero los escritores han tenido el buen gusto de prescindir de esta preceptiva de guardarropia y solo Villegas tomó con empeño la obra en sus *Latinas* que, apesar de los plácemes de Gil de Zárate y de Martinez de la Rosa, permanecerán huérfanas de admiración y de popularidad archivadas como curiosa muestra de la impotencia del ingenio humano, cuando estrella su empuje contra la naturaleza de las cosas.

Más feliz fué el español en el cultivo del verso *libre* ó *suelto* ó *blanco* *(sciolto)* que en los demás idiomas solo es una especie de *soluta oratio*, indiscernible de la prosa. Este ensayo solo ha dado frutos dignos de estudio en el endecasílabo y en el sáfico adónico; pero en es-

tos metros se han escrito versos muy armoniosos por Cienfuegos y Jovellanos. Cabanyes emprendió vigorosa campaña contra la rima y trataba de compensar sus efectos con la alternativa de finales agudos y esdrújulos, sin comprender que al cabo buscaba una relación de sonidos entre las terminaciones de los versos, es decir una rima menos artística y sonora.

Tal es el desenvolvimiento histórico del ritmo. Reprensible nos parece menospreciar lo pasado, como si el presente no fuera su propia continuación, como si nada debiéramos á las etapas anteriores cuyo resplandor aún nos alumbra: no menos reprensible sentarse á llorar sobre los escombros de las derruidas aras y agitar con las vibraciones de interminable elegia el polvo venerable de los sepulcros. Hay que recordar con amor el pasado; pero hay que buscar, alta la frente y henchida en luz la pupila, nuevos ideales en los cielos del porvenir.

IV

La poesía, reproduciendo á su modo el organismo del Arte, es á su vez un organismo perfecto y vivo y distribuye su esencia en términos subordinados á su unidad, en géneros. Por más que nada en la vida procede *per saltum* ni los géneros se hallan matemáticamente individualizados por líneas infranqueables, la poesía se determina en tres direcciones fundamentales, sin negar por eso la substantividad de los géneros intermedios que forman una suavísima gradación de infinitos matices según los cuales se sensibiliza la Belleza artística. Ora la exposición poética es predominantemente con-

templativa, cediendo el puesto á la bella realidad por toda la cual se difunde en íntima compenetración el espíritu del poeta; ora la Belleza informada en el poema es un momento de la vida interior del poeta, que no ės desligada, sino vida tambien de la realidad; ora se expresa la vida interior humana por su exteriorización en el espacio y en el tiempo y en su oposición con las otras vidas interiores que la realidad sustenta. Estas son las tres determinaciones primarias de la Poesía: la épica, la lírica y la dramática.

Es evidente que si la expresión se ha de adaptar á lo expresado, si es lo expresado manifestándose, cada género modificará parcialmente el ritmo según su carácter y originalidad. Los grandes poetas, á beneficio de su poderosa intuición han escojido el órden de versificación que mejor convenía á su asunto y hasta modificaron el lenguaje fijando un dialecto especial para cada género poético. Los poetas de segunda categoría ó han seguido dóciles el ejemplo cuya razón no alcanzaban, ó han protestado rebeldes contra lo que llamaron tiranía de los preceptos. Con leves infracciones, el ritmo propio de cada género sigue imperando en su peculiar jurisdicción. Si esta designación de metros fuera engendro del capricho ó padrón del servilismo retórico no se mantendría resistiendo la zapa del tiempo y los embates de la controversia, Solo persiste lo que tiene razón de ser y solo tiene razón perpétua de ser lo que radica ne la naturaleza de las cosas. Ya Horacio preguntaba porqué sería aclamado como poeta si no supiera distinguir y escojer el ritmo que á cada género conviene.

Descriptas servare vices operumque colores,
Cur ego si nequeo ignoroque, poeta salutor?

La épica, forma de la Poesía en que la personalidad del autor se diluye de tal suerte en la grandeza del asunto que desaparece ante la procesión majestuosa de los acontecimientos y en que la unidad externa se impone á toda explosión de la vena poética, requiere el ritmo menos expresivo porque es más indiferente, más plástico, más material, más inflexible, porque ha de discurrir con esa serenidad de las leyes naturales, sin interpretar los arrebatos é impresiones que relampagueen en el espíritu del poeta. A estas condiciones ha de agregar el ritmo épico la gravedad, ó mejor, la solemnidad correspondiente á la alteza de los asuntos. La admirable unidad, la enfática entonación y la tradición gloriosa del exámetro griego, daban á este metro envidiables aptitudes para la expresión épica. La grave sucesión de sílabas largas y breves, la igualdad de los piés y todo aquel matemático artificio de la prosodia griega respondía maravillosamente á la concepción material de la vida y al género de poesía que debía predominar en aquella edad. Los escaldas trataron de dar más elevación al ritmo épico reduciendo á dos las letras que solían aliterar y á veces mezclaban dos aliteraciones diferentes en un solo verso, como en este ejemplo de un poema sajón:

'Jac ro Hardo Farholen Himilrikief Fader
UUaldand THesaro UUeroldes so THat UUiten ni mag.

Las literaturas modernas han preferido el endecasílabo y el alejandrino que, en efecto, convienen mejor que los restantes metros al carácter particular de la inspiración épica. Temiendo engendrar monotonía con el regreso constante de una misma cadencia, la mayor parte de los épicos posteriores á Roma han distribuido

sus poemas en estrofas regulares que diesen cabida á la variedad de la rima. Desde luego rechazamos el verso libre para la poesía épica, por su monotonía en extremo sensible cuando se trata de obras de ciertas dimensiones, exceptuando, no obstante, aquellos poemas cuyo asunto filosófico elevándose sobre las regiones habituales del pensamiento, reciba mayor belleza por el ritmo de las ideas que por el deleite de la sensibilidad. Acaso, como indica un crítico, la ausencia de la rima sea una gala más del *Paradise lost.* Para nosotros no hay más metro aplicable á la épica que el metro heróico y concretándonos á nuestro Parnaso, el endecasílabo. Creemos que puede el poeta utilizar la estancia, la silva, descartando los eptásilabos, el romance mayor ó la octava real por cuya majestad y amplitud están nuestras preferencias; pero no aceptamos las combinaciones de pocos versos como el serventesio, que adolecen de ligereza y fugacidad incompatibles con el estilo épico, aunque sí el terceto por la unidad que le presta el estrecho enlace de unos tercetos con otros. La variedad de metros que ya en tésis general hemos combatido nos parece aún más inaccptable en este género, pero no nos atrevemos á decidir si podría permitirse cierta variedad en las combinaciones de los versos, siendo constante el empleo del endecasílabo, con tal que cada combinación persistiese invariable durante todo el canto. Dante usó el terceto, los franceses el pareado, los españoles, portugueses é italianos, con rarísimas excepciones, han preferido la rotunda y solemne armonía de las octavas reales.

La Poesía lírica, expresión la más libre, la más original de la inspiración, goza de mayores arbitrtos para

escojer y combinar los metros. Unida en sus albores, más que ningún otro género, á la música, la forma métrica se sacrificó en aras de la cadencia, llegando á ser la composición musical una parte, la principal á veces, de la producción literaria. Respondiendo siempre á estados subjetivos, la lírica se modula por sí misma con tanta variedad como permite la infinita distinción de momentos en la vida interna del poeta. Las formas métricas de la lírica necesitan una fluidez, una flexibilidad inmensa para representar todas las formas y señalar todos los grados del entusiasmo, del dolor, del placer, del amor, del odio, del abatimiento, de la duda, de la fé, de la desesperación, de la esperanza, de los estados más complejos del corazón ó del espíritu y suelen estallar por la intensa pasión del sentimiento que encierran. En estos momentos de supremo entusiasmo La Belleza se muestra en divina revelación al alma del poeta y el ritmo encuentra nuevos acordes y nuevas armonías que marquen el vuelo gigantesco del númen creador siendo como el ritmo colosal de sus vencedoras alas.

Entre los griegos y latinos la versificación de la lírica fué la más rigurosa. La distribución de los piés no tenía nada de arbitraria. La necesidad de no prolongar demasiado el ritmo y de mantener, sin embargo, la unidad de la oda, motivó la división de esta en estrofas regulares. En las odas pindáricas la estrofa suele ser de grandes dimensiones, en las horacianas las estrofas constan de un reducido número de versos; así conviene tambien á las diferencias de ambos estilos porque el tono grandilocuente, la inspiración arrebatada de Píndaro necesitaban más ancho espacio á sus vuelos, mientras que el tono ameno y hasta juguetón de una inspiración

gallarda y apacible se contenta con breves estrofas que va engarzando como flores cojidas al pasar en los pensiles de la Belleza. Los cantos que no se dividieron en estrofas, debieron para no negar la unidad del poema, adoptar una medida uniforme, constante y repetirla sin interrupción en todo el poema. La literatura latina nos legó algunos ejemplos; pero en España tenemos el romance, bellísimo ejemplar de ritmo continuado.

La rima vive como en su propio elemento en la poesía lírica. Llamada entre otros oficios á estimular la sensibilidad, crece su importancia en el género que más directamente expresa y agita el sentimiento, reemplazando en parte los efectos de la música. Las composiciones líricas puras desmerecen en versos sueltos y hasta el Parnaso inglés que en tantos poemas y dramas ha prescindido de la rima, dá á este elemento en el género lírico su debida representación é importancia.

En suma: La Poesía lírica por la inagotable variedad de su contenido, recurre á todas las formas, á todas las combinaciones posibles de la versificación y, según la índole del tema y del idioma prefiere siempre el metro más expresivo, más musical y más conforme al movimiento artístico del ánimo.

Muchos más libre que la épica y asaz menos que la lírica, la dramática exige condiciones particulares al ritmo para dar vida en la expresión al conflicto artístico que constituye su especial modalidad. El desenvolvimiento y la contraposición de pasiones con todos sus arrebatos y extremos, no caben holgadamente en la estrofa, cuyas pausas regulares, cuya distribución simétrica no corresponden á los movimientos de la pasión ni á las sorpresas de la vida. La monotonía de una caden-

cia única tambien sería un obstáculo á la expresión dando igual ritmo á ideas y sentimientos diferentes. La versificación dramática, pues, debe ser continuada al modo de nuestro romance ó dividida en estrofas de tan exíguas dimensiones y fácil enlace como la redondilla española ó el pareado francés, y cuyos versos puedan cortarse según las necesidades del diálogo sin perjuicio de la belleza rítmica de la versificación. Estas interrupciones del verso nunca favorecen la progresión melódica del ritmo, por cuya razón debe el poeta asociar las cesuras á los cortes exigidos por el diálogo, sin sacrificar nunca intereses más altos y capitales de la inspiración. Atendiendo á estas exigencias del estilo teatral, la dramaturgia clásica adoptó el ritmo más semejante á la prosa. Ciceron se expresa en estos términos: *Comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic sæpe sunt abjecti ut nonunquam vix in his numerus et versus intelligi possit.* A la escasa melodía del ritmo agregáronse numerosas licencias en la disposición de los piés y grandes irregularidades en las combinaciones de los metros.

La tragedia clásica tenía mucho de la epopeya. Limitada á mostrar el desenvolviento de un inexorable destino, extraño y superior á la conciencia individual, la inspiración tomaba el carácter objetivo de la épica y la vida individual, con toda la rica variedad de caractéres y conflictos que encierra, apenas se dibujaba en el fondo siniestro del cuadro. A este poema grandioso; pero adoleciendo de la olímpica impasibilidad de los dioses homéricos, convenía un ritmo heróico, entonado y que participase de esa majestad é impasibilidad con que el poeta mostraba el cumplimiento de leyes ineludibles

contra las cuales eran impotentes los esfuerzos del espíritu humano. Las entradas del coro ocasionaban como era natural alteraciones en el ritmo general de la tragedia, pero todas ellas seguian un mismo ritmo; aunque pueden citarse algunos ejemplos en contrario como en *Los siete contra Tebas*. Las naciones neo-latinas han adoptado el endecasílabo para versificar las obras trágicas, excepción hecha de Francia, donde se emplea el pareado alejandrino, que ha sido casi la única forma métrica compatible con el teatro desde que se abandonó el antiguo y nacional decasílabo en que escribieron Bretog, la Taille, Rouillet y demás autores trágicos del primitivo parnaso. El romance heróico es en opinión nuestra la metrificación más idónea para la tragedia española porque los pareados resultan monótonos para la escena; la silva, esbelta y variable, no tiene la constancia de entonación que requiere la unidad de la versificación trágica, el verso libre es expuesto á decadencias y puede resultar en momentos dados como una prosa enfática y afectada y, finalmente, las estrofas nos parecen impropias de la expresión dramática.

La comedia, caracterizando el polo opuesto del género dramático, busca en los ritmos ligeros y flexibles la información de estados espirituales contrapuestos á los trágicos, dentro siempre de la composición y naturaleza del drama. Por esta razón su ritmo debe ser más acentuado, sin estorbar por eso á la docilidad que requiere lo que llama un autor *su lado de verdad prosáica*. Los clásicos interpretaron de distinta suerte la metrificación de la comedia y su ritmo apenas se diferenciaba de la prosa. Los franceses han acudido á su único recurso, el alejandrino; Gœthe, contra la costumbre germánica, es-

cribió su *Mitschuldigen* en exámetros y los españoles han aplicado con brillantísimo éxito el octosílabo que reflejando todos los matices del pensamiento y de la pasión, se presta á todos los tonos y á todas las gracias y refinamientos del lenguaje.

Símbolo el drama del ideal humano en su lucha terrena, género complejo en que la trajedia y la comedia se hallan esencialmente comprendidos, espejo de conflictos y catástrofes humanas que el poeta no pudo adivinar ni sentir hasta que la conciencia, ahogada por la fatalidad ó desvanecida en el misticismo, surgió como factor capital de la obra humana, fué desconocido en las edades de oro de todas las literaturas y aún anamatizado en sus primeros días por los mantenedores de las tradiciones literarias de la escuela. El romanticismo le prestó su calor y la humanidad pasó real y viva á la escena, idealizada por el Arte. Por su naturaleza peculiar el drama desentraña y presenta todos los tipos humanos, todas las situaciones de la vida, todas las ideas del cerebro y todas las pasiones del corazón; recorre todos los tonos, habla todos los lenguajes; y no obstante, su unidad artística debe palpitar por todo su sér y presidir todos los cambios, todas las evoluciones del proceso dramático. La unidad de la inspiración desaparecería en el dédalo de luchas y detalles si la versificación no conspirase continuamente á manifestarla en la forma. La versificación ha de ser, por ende, con mayor energía acentuada, el metro noble, digno de los vehementes afectos, de las encontradas ideas que ha de interpretar; pero fácil para alejar toda afectación de la frase dramática y flexible para amoldarse á todos los matices y á todos los tonos de la infinita escala que está llamada á recorrer.

V

Indicados los temas fundamentales de la versificación general, cumple á las poéticas particulares estatuir los cánones de cada parnaso segun la originalidad de cada pueblo, su idioma y sus tradiciones literarias. Restaurar el concepto del ritmo como forma eterna y genuina de la inspiración poética ha sido nuestro propósito, oponiendo este alto sentido á la invasión arrolladora del prosaismo que ya ha invadido el drama, que parodia en la novela histórica la sublime objetividad de la epopeya y ha impulsado á conocido escritor que en extravagante artículo pedía nada menos que escribir poesía lírica en prosa.

Para expansión suprema del espíritu, para sobrehumano desahogo del corazón, los versos no se extinguirán nunca, reverdeciendo en la perpétua primavera de la vida, porque representan algo tan imprescindible como una faz de la vida misma, porque como dice elocuentemente Hegel: "nos hacen penetrar en un mundo en donde no podemos entrar sino abandonando los hábitos de la prosa." "La Poesía, añade el filósofo, está obligada á moverse fuera del lenguaje ordinario. Es, pues, una teoría superficial y falsa la que ha intentado desterrar la versificación de la Poesía. En ella, lo natural, lo verdadero es lo bello, es la armonía, es el ritmo; lo falso, lo real es la prosa."

Oportuno siempre volver los ojos al ideal, más que nunca hoy que pisamos tierra volcánica y respiramos aires de tempestad. "Ciertamente, decíamos en otra ocasión, (1) son tiempos de suprema crísis los agi-

(1) El Positivismo y la teoría del conocimiento.—M. Mendez.

tados tiempos en que vivimos. Contraste de opuestos intereses; pugna de peligrosa impresionabilidad en unos, con fanático amor al estancamiento en otros; cáos en que la aurora del porvenir apenas resplandece y el ocaso del pasado aún alumbra; artes que mueren; ciencias que pasan; poderes que se derrumban, en torno de los cuales nuevas bellezas se levantan, nuevos conocimientos florecen y eternos derechos se despiertan; violentas sacudidas, que remueven desde las grandes masas sociales hasta las más íntimas y más ocultas profundidades de la conciencia: la idea, la fuerza, la palabra, el sentimiento pasando en confuso torbellino, unidos y combatiéndose, como si, presas de nefando vértigo, volaran con el mundo al abismo azotados por los huracanes del destino: tal es el cuadro, horriblemente bello, de la época presente; cuadro que aterra con sus colores de fuego y sus revueltas sombras, como terrible evocación del infierno del Dante, á las conciencias no redimidas y á los ánimos femeniles; cuadro consolador, con sus raros contornos, sus gigantes desproporciones, su fecundo vértigo, como revelación inmensa de la vida, para las almas fuertes, los corazones de vive fé' los ánimos serenos, ciertos de que son las crísis necesarios precursores de edades más perfectas y de que son tanto más graves, tanto más atronadoras, cuanto más grande, cuanto más bella es la solución del problema que entrañan; porque es quizás el grandioso eco de sus temidas explosiones, el himno colosal que pregona á los siglos y á los mundos las victorias del progreso."

"Corrientes positivias, que parecen ahogar la inteligencia y atrofiar el corazón, arrastran á casi todos los

sabios del globo; marejadas de no entendido realismo aspiran á sepultar el arte, cuyo sol se apaga al frio contacto de un yerto naturalismo; la idea democrática reviste formas socialistas en Inglaterra, en Alemania, en toda la América, mientras el nihilismo va minando la espantada Rusia; el torpe afecto á los intereses particulares borra los puros ideales de la moral, el descreimiento, la negación ó la indiferencia combaten el sentido religioso de los hombres y de los pueblos: parece que, cual dijo el insigne poeta Heine, *todos nos desvanecemos, hombres y dioses; todos nos sumimos en la nada, todo se pierde en la sombra*... Pero no es esto la descomposición de la muerte; ántes bien la reacción indispensable de exageraciones contrarias y la saludable llamada al concierto de la vida de elementos valiosos que por exclusivistas desdeñamos ó por lamentable error lanzamos en la proscripción ó en el olvido."

Esto mismo repetimos hoy. La corriente positivista combate el ritmo porque aún le parece pronto para encresparse contra la Poesía. Si lograra desterrar la versificación, la prosa enfática y pedantesca atraería el desden sobre el fondo poético que grabó Dios como divino sello en el seno de la naturaleza y pensariamos con la sublime ironía de Becquer que la mejor poesía es la que se escribe al dorso de un billete de banco; convirtiéndose paulatinamente la belleza en utilidad material, la vida en negocio y el mundo en una inmensa factoría.

FIN